الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة




الكلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: الدراسات اللغوية والأدبية

# أطروحة

# لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث LMD

الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: دراسات أدبية

الاختصاص: أدب جزائري

من إعداد:

إيمان دكدوك

**بعنوان**

# التراث في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية دراسة سوسيونصية "مملكة الزيوان" و"مولى الحيرة" و"ليلة هروب فجرة" أنموذجا

بتاريخ: 30 جانفي 2024 أمام لجنة المناقشة المكونة من:

| الاسم واللقب | الرتبة | | |
|---|---|---|---|
| السيد خشة عبد الغاني | أستاذ محاضر قسم (أ) | بجامعة 8 ماي 1945 –قالمة– | رئيسا |
| السيد زقادة شوقي | أستاذ محاضر قسم (أ) | بجامعة 8 ماي 1945 –قالمة– | مشرفا |
| السيد حني عبد اللطيف | أستاذ التعليم العالي | بجامعة الشاذلي بن جديد –الطارف– | ممتحنا |
| السيد بعداش عمار | أستاذ محاضر قسم (أ) | بجامعة 8 ماي 1945 –قالمة– | ممتحنا |
| السيد كعب حاتم | أستاذ التعليم العالي | بجامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي– | ممتحنا |
| السيد علي طرش | أستاذ محاضر قسم (أ) | بجامعة 8 ماي 1945 –قالمة– | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

# الإهداء

- إلى كل "من يحاول أن يتعرف على نشاط الشعب الروحي، ويحيط بلغته وأدبه وتاريخه وعاداته وتقاليده ومعتقداته وأنماطه السلوكية والفكرية".

# شكر وعرفان

لا يسعني في نهاية هذه الدراسة إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل الدكتور: شوقي زقادة، الذي أمدني بالعون والاهتمام بإشرافه على هذه الأطروحة فله كل التقدير والاحترام. كما أتقدم بالشكر الموصول أيضا إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشتها وإثرائها من فيض علمهم الغزير.


مقدمة

يعدّ الأدب الجزائري من أبرز الآداب التي لاقت شيوعا وذيوعا واسعا بين الآداب العربية والعالمية الأخرى، لما يتوافر عليه من موضوعات متنوّعة وأشكال فنية مختلفة، استطاعت أن تستحوذ على اهتمام القرّاء والدّارسين والنقاد، الذين وجدوا فيه مادة دسمة تشغل ذهنهم وأفكارهم للبحث والتقصي، لاكتشاف أسباب ودوافع نجاح هذا الأدب، على اختلاف أنواعه وفنونه النثرية والشعرية مثل: القصة، القصة القصيرة، المسرحية، الشعر، الأدب الشعبي الرواية... وغيرها من الفنون التي لاتزال إلى اليوم محل الدراسات والبحوث.

ولمّا كانت الرواية من أهم الأنواع السردية، فإنها استطاعت أن تفرض وجودها بقوّة على السّاحة الإبداعية، لكونها تمثّل ملحمة العصر الحديث وسجل المجتمع، فكانت الشّكل الأكثر عناية من قبل النقاد والدّارسين، فكثرت الأبحاث فيها وعولجت مواضعها بمختلف المنظورات والمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، وأضحت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية محط إعجاب الباحثين، إذ تمكنت أن تطرح بأسلوبها وطريقتها الفنية أهم القضايا التي تشغل الإنسان الجزائري، بمختلف توجهاتها الفكرية والفلسفية، كالتاريخ، الاقتصاد، الدين، السياسة، الشعر، الفن....وغيرها من الموضوعات والقضايا التي استوعبتها جميعا في جعبتها، فغدت المرجع الأكثر دلالة واتساعا لتتبع سيرة الإنسان ومسيرته.

ولأنّ الرواية تتسع لتشمل جميع المجالات مثلها مثل التّراث، فقد جعلت منه مصدرا ومعينا أساسا، للتعبير عن مكوّنات الشّعوب وثقافتهم، ولأنّه يمثّل جزءا لا يتجزأ من كيان الأمم، ومقوّما من مقوماتها، ورمز أصالتها وعنوان سيادتها. من هذا المنطلق سعت إلى العودة ليس للتّراث الجزائري فحسب، بل حتّى التّراث العربي والعالمي، حيث استقت منه ما يناسب موضوعها وما يتناسب والراهن الجزائري، ذلك أنّ التّراث يمثّل الماضي التّليد، وما توظيفه في الرواية إلا محاولة من الروائيين الجزائريين لربط الماضي بالحاضر، واستشرافا للمستقبل

الأمر الذي جعلهم يلجؤون إلى التّراث الجزائري يستقون منه مواضيعهم، ويعالجون به مختلف القضايا والمشكلات الراهنة التي تعترض سبيل الإنسان.

وفي خضمّ الحديث عن توظيف التّراث في الرواية الجزائرية، نجد مجموعة من الروائيين الجزائريين الذين اهتموا باستثماره في نصوصهم الروائية منهم الروائي "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج"، "محمد مفلاح" و "عبد الحميد بن هدوقة"، عز الدين جلاوجي ....وغيرهم من الروائيين الذين احتفوا بالتراث وأولوا له عناية بالغة، نظرا لأهميته التي تكشف عن خصوصية متفرّدة تسم الرواية الجزائرية وتعكس هويّة الشّعوب. وعلى نفس الدرب سار كل من "**إسماعيل يبرير**" و"**الصديق حاج أحمد**" و"**أحمد زغب**"، الذين اهتموا في أعمالهم الإبداعية بمختلف أشكال التّراث، لذلك وجدنا أنّ دراسة رواية "**مولى الحيرة**" لإسماعيل يبرير، ورواية "**مملكة الزيوان**" للصديق حاج أحمد، و"**ليلة هروب فجرة**" لأحمد زغب تخدم موضوع البحث لاحتفائها واحتفالها بمختلف الأنواع التراثية، التي توزّعت على حقول شتى منها الشعبي، الأدبي، التاريخي...الخ، والتي فتحت أفق البحث على أسئلة متشعبة، شكّلت حافزا للبحث في هذا الموضوع، وسببا وجيها لدراسته بعنوان: **"التراث في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، دراسة سوسيونصية، "مملكة الزيوان " و"مولى الحيرة" و"ليلة هروب فجرة" أنموذجا"**، وذلك من أجل استكشاف مختلف مظاهر التراث وتشكّلاته في النّصوص الرّوائية، وكذا دلالات حضوره وارتباطه بالمجتمع، وكيفية إسقاطه على الحاضر، بغية معرفة مختلف المشاكل والتحولات التي عرفها المجتمع على مدار حقب تاريخية متتالية، تعكس بشكل أو بآخر توجهات الروائيين وأيديولوجياتهم، وهي الأهداف التي اخترنا الإجابة عنها عبر إشكالية معرفية أساسية هي: **كيف تجلى التراث في النماذج المختارة للدراسة؟** والتي تفرعت منها جملة من الأسئلة صغناها على النحو الآتي:

- كيف تعامل الروائيون –محل الدراسة-مع التّراث الجزائري، وما طبيعة العلاقة بين الروائي الجزائري والتّراث؟
- كيف جعل الرّوائيون الجزائريون من التّراث منطلقا لإثارة الجدل المتعلّق بإشكال الهوية والانتماء؟
- هل استطاع التّراث أن يكون الشّكل الإبداعي الأكثر رحابة بمختلف أشكال التّجريب في الرّواية الجزائرية، سواء من حيث الشكل أو المضمون؟
- هل استطاع التّراث أن يكون وسيلة الروائي الجزائري في تحقيق غاياته، وبث أفكاره نحو التغيير والبناء؟

وقد كانت هذه الإشكالات المطروحة من أبرز الدّوافع، التي بثّت فينا الرغبة الجامحة نحو دراسة التّراث في الرّواية الجزائرية، وهيّأت إلى ذلك الأسباب الدافعة لاختيار هذا الموضوع منها الذاتية والموضوعية.

أمّا الذّاتية، فتمثّلت بإعجابنا الشّديد بموضوع التّراث، الذي يمثّل الذاكرة الجمعية والتّاريخية للأمة، التي نحاول أن نتلمّس إبداعاتها انطلاقا من النّصوص الفنية، التي استثمرت معطياتها الضاربة بجذورها في عمق التاريخ، والتي تمككنا من استقراء حاضرنا واستشراف المستقبل.

وأمّا الموضوعية، فتتمثل في محاولة الكشف عن تجليات التّراث بمختلف أنواعه في النصوص المنتقاة للدراسة، والإضافات التي قدّمها على المستوى الشكلي والفني، بوصفه آلية إبداعية تجريبية، وكذا التعرف على علاقة الرّوائيين بهذا المعطى، الذي استطاع أن يحتوي هموم الإنسان العربي ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

وامتثالا لطبيعة الموضوع ومقتضياته التي تؤطرها طبيعة التخصّص، ولتحقيق الغاية المنشودة اعتمد البحث على **المقاربة السوسيونصية**، بوصفها الأنسب لتوجه الدراسة

وطبيعتها، كما أنه لا فكاك لنا –ضمن هذا البحث-من الاستعانة بمناهج وآليات ومعارف أخرى، كعلم الاجتماع، وعلم النفس، والسرديات، والسيمياء،..... وغيرها من المناحي المعرفية التي بإمكانها إثراء البحث.

وتكمن أهمية البحث في سعيه إلى إثارة قضية التّراث لاسيما التراث الشعبي، بوصفه من أبرز العناصر الفنية، التي تعكس الخصوصية الثقافية للروائيين وتميزهم الفني.

وتأسيسا على هذه الأهمية، وتحقيقا للغاية المنشودة، حرصنا على تقسيم البحث وفق المنهجية العلمية إلى ثلاثة فصول، قدمنا لها بمدخل جاء بعنوان: التراث: المفهوم والمصطلح، راعينا فيه الحديث عن الجوانب النظرية للموضوع، فتطرقنا بداية إلى مفهوم التراث من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ثم عرضنا أهمّ عناصره الكبرى المتمثلة في التّراث المادي واللّامادي، ثم حدّدنا أهمّ أنواعه: التّراث الشعبي (الفولكلور)، التّراث الأدبي، التراث التاريخي، على اعتبار أنها أهم الأنواع التي قمنا بدراستها في الجانب التطبيقي من هذا البحث.

أمّا بالنسبة للفصل الأول فقد جاء بعنوان: حضور التراث الشعبي في النماذج الروائية المختارة، وقد اشتغل البحث فيه على مظاهر حضور التراث الشعبي في النصوص الروائية المختارة، ومدى تفاعل الروائيين مع مختلف أشكاله (اللباس، الزينة، المأكل، المشرب، الألعاب، العادات والتقاليد...)، ودلالات هذا الحضور وغاياته، وذيّلنا الفصل بخلاصة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا الفصل.

أمّا الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: التناص الأدبي في النماذج المختارة، وقد خصصناه لدراسة التناص الأدبي في الروايات المنتقاة، حيث صدّرناه بمبحث نظري تناولنا فيه مفهوم التناص من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وتوقفنا عند تعريفاته عند أهم المنظّرين والدّارسين الغربيين أمثال: جوليا كريستيفا ورولان بارث وميشيل فوكو، وكذا عند نقادنا العرب أمثال: عبد الله الغذامي، عبد المالك مرتاض، محمد مفتاح. بعدها درسنا التناص الأدبي بنوعيه الشعري والنثري في الروايات المختارة، وحاولنا الكشف عن جماليات ودلالات

وغايات هذا الاستحضار والتوظيف المكثّف، لمختلف النصوص الشعرية القديمة والحديثة، وكذا النصوص النثرية من رسائل ومذكرات ويوميات... الخ، والتي تشي عن مقاصد تربط النصوص اللاحقة بالنصوص السابقة، وختمنا الفصل كسابقه بخلاصة ضمناها نتائج الفصل الثاني.

وفي الفصل الثّالث والأخير والذي جاء بعنوان: حوارية التاريخي والروائي في النماذج الروائية المختارة، تعرّضنا للحديث عن العلاقة التي تربط بين الرواية والتاريخ، ثم حاولنا استشفاف التاريخ من خلال محاورته ومساءلته لقراءة الراهن واستشراف المستقبل، انطلاقا من محطات تاريخية شكّلت مفصلا في التاريخ الجزائري، ساهمت بشكل أو بآخر في تنوع لغة الخطابات في المتن الروائي، وتأزّم الهوية لدى الشخصيات الروائية، التي تجسّد مشاكل الفرد داخل مجتمعه، وتعكس توجهات الروائيين. وكالمعتاد ذيّلنا الفصل بخلاصة لأبرز النتائج.

وفي الأخير ختمنا البحث كله بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، متبوعة بقائمة للمصادر والمراجع.

أمّا من الناحية التّوثيقيّة للدّراسة، فقد تمّ الاعتماد على مجموعة من المراجع التي كانت بمثابة الدّليل في رحلة البحث، أهمّها:

- التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا) لسعيد سلام.
- النّقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي لبيير زيما.
- الرّواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية لنضال الشمالي.
- الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية لحميد لحميداني.
- الخطاب الروائي لميخائيل باختين.
- النّقد الرّوائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي لحميد لحميداني.

- سوسيولوجيا النص الرّوائي من النظرية إلى التطبيق للشريف حبيلة.

وفيما تعلق بالدراسات السابقة، التي تناولت هذا الموضوع فنذكر منها:

- الحوارية في الرواية الجزائرية (الغيث) لمحمد ساري، (مرايا متشظية) لعبد الملك مرتاض، (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، رسالة ماجستير، نوقشت بكلية الآداب واللغات بجامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة، وهي من إعداد الباحثة إيمان مليكي.

- الموروث الشعبي في الإبداع الروائي الجزائري، واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه، نوقشت بكلية الآداب واللغات بجامعة منتوري – قسنطينة-، من إعداد الباحثة كريمة نوادرية.

- توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، أطروحة دكتوراه، نوقشت بكلية الآداب واللغات والفنون بجامعة جيلالي ليابس –سيدي بلعباس-، وهي من إعداد الباحثة منصوري سميرة.

وبهذا المجهود المتواضع، أكون على قدر فهمي واستطاعتي قد أحطت بمختلف جوانب البحث وأسئلته المتشعبة، التي لا يمكنني ادّعاء الكمال في الإجابة عنها، خاصة وأنني قد واجهت بعض الصعوبات المتعلقة بطبيعة المنهج، وطريقة تطبيقه على موضوع التراث، لقلّة الدّراسات التطبيقية فيه، وهو ما يبقي مجال البحث في هذا الموضوع مفتوحا للإضافة والاجتهاد.

وفي هذا المقام لا أنسى فضل أستاذي الدكتور **"شوقي زقادة"**، الذي أشرف على هذا العمل، وتكبّد عناء التصحيح والتنقيح، كما أشكر له تواضعه ونصحه وحرصه الشديد على أن يتم البحث في الآجال المحددة، فإليه يرجع الفضل كله بعد الله عز وجل في إيصال العمل إلى الصورة التي انتهى إليها اليوم، لذلك أتوجه إليه بخالص الشكر والامتنان. كما أتقدم مسبقا بكل عبارات التقدير والتبجيل لأعضاء لجنة المناقشة، الذين تجشّموا عناء قراءة هذا

البحث المتواضع، وتحمّلوا مشاق تدقيقه وإثرائه، فلهم مني خالص المودة والاحترام. كما أشكر كل من ساندني من قريب أو من بعيد وقدّم لي يد العون وأخص بالذكر الدكتورة **"روفيا بوغنوط"** التي كانت سببا في توفيقي في شهادة الدكتوراه، فلها مني خالص آيات التقدير والاحترام. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

**والله ولي التوفيق**

# مـدخـل

# التراث: المفهوم والمصطلح

أولا: التراث (المصطلح – المفهوم)

أ/ المدلول اللغوي

ب/ المدلول الاصطلاحي

ثانيا: عناصر التراث

أ/ التراث المادي

ب/ التراث اللّامادي

ثالثا: أنواع التراث

أ/ التراث الشعبي (الفولكلور)

ب/ التراث الأدبي

ج/ التراث التاريخي

**تمهيد:**

شكّل التراث مادة غنية للباحثين والدارسين، يتناولون موضوعاته وعناصره، ويعرضون في أعمالهم الإبداعية مختلف أشكاله الفنية التي عرفها الإنسان عبر تاريخه الطويل، والتي ساهمت بشكل كبير في إثراء نصوصهم وتطويرها، ووسمها بخصوصية محلية، بتأكيد الحضور الواعي وإعطاء العمل الإبداعي ما يستحق من تفاعل إيجابي، مع مكونات التراث الأثرية والمتنوعة.

من هنا كان لزاما أن نعرض بعض مفاهيم مصطلح التراث في شقه اللغوي والاصطلاحي، ثم نعرج على أهم عناصره وأنواعه، التي سنخصص الفصول الموالية لقراءة بعض النصوص الروائية التي تتناص مع هذه الأشكال التراثية.

**أولا: التراث ( المصطلح – المفهوم ):**

تنوعت مدلولات كلمة **"تراث"** في المعاجم والدراسات العربية، وتبلورت مفاهيمه تبعا لتوجهات الأدباء والنقاد والمفكرين خاصة في العصر الحديث، حيث اشتدت الرغبة في الرجوع إلى الماضي، فمن " طبيعة الأمم أنها في فترات نهوضها تلوذ بماضيها وتستوحي أمجادها السابقة، وتعيش على نشوة ذكرياتها العابرة الحديثة شأنها في ذلك شأن النهضة الأوروبية قبلها كانت ترمي إلى بعض الماضي العريق، وإحياء التراث الغابر واستعادة الأمجاد السالفة، وقد قيّض للعرب ماض زاهر وحضارة راسخة الأصول بوأتهم مكانة مرموقة بين الأمم في تاريخ البشرية[1].

اكتسبت هذه اللفظة (تراث) شيوعا وتداولا لم يعرف من قبل، على مر التاريخ مع نهايات القرن العشرين، فالمضامين التي تحملها هذه المفردة في أذهاننا اليوم، لم تكن تحملها في أي وقت مضى، فقد حُمّلت إشباعا وجدانيا ومضامين أيديولوجية. شكلتها

[1]- عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، ط3 (سوريا: جامعة حلب،1977)، ص238.

الخطابات العربية المعاصرة، مما لا يمكن أن ينقل إلى أي لغة أخرى معاصرة[1]،وقد فرضت علينا هذه الاختلافات العودة إلى هذا المصطلح وتحديد معناه ومجالاته، كي ينتظم البحث وتتجلى أهدافه.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة استبعدت مناقشة التراث في الفكر الإسلامي وأمور الاجتهاد الفقهي، لأن هذه الموضوعات البحثية – على الرغم من وجاهتها – لا تدخل ضمن حدود هذه الدراسة.

**أ/ المدلول اللغوي:**

التّراث في اللغة مشتق من مادة ( وَرِثَ )، ويدل في معاجم اللغة العربية على ما يرثه الابن من أبيه من مال وحسب. يَرِثُ مِيراثا: أي انتقل إلى الشخص ما كان لأبويه من قبل فصارا ميراثا له[2]، "تَوارَثْناهُ: وَرَثَه بعضنا عن بعض قدما، والوِرثُ والتُّراثُ والمِيراثُ: ما وُرِثَ، والوِرثُ والمِيراثُ في المال، والإرث في الحسب"[3].

يقول الرسول صلى الله عليه وسلم في حديث الدعاء: "وإليك مآبي ولك تراثي"[4]، ويعلق عليه ابن منظور بقوله: "التُّراث: ما يخلفه الرجل لورثته"[5]، والتاء فيه بدل الواو. كما يذكر ابن منظور كذلك معنى آخر للتراث هو أنه "يقال: هو في إرث صدق أي في أصل صدق، وهو على إرث كذا أي على أمر قديم توارثه الآخر عن الأول"[6]. و"هو معنى ينطبق على الاستعمال الحديث لهذا المصطلح"[7].

-1 ينظر: محمد عابد الجابري, التراث والحداثة، دراسات ومناقشات, ط1 (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربي, 1991), ص21.

-2 ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ط3, 15 (بيروت لبنان: دار صادر, 2004) مادة (ورث).

-3 المرجع نفسه, مادة (ورث).

-4 المرجع نفسه, ص 202.

-5 المرجع نفسه، ص 202.

-6 المرجع نفسه، ص 111.

-7 سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، دط (إربد الأردن: عالم الكتب الحديث، 2010)، ص11.

ويعرّفه ابن فارس في مقاييس اللغة بقوله: "ما خلفه لنا السلف من آثار فنية وعلمية وأدبية مما يعدّ نفيسا بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه"[1].

أمّا في القرآن الكريم، فوردت لفظة "التُّراث" في سياقات عديدة وبمعان مختلفة، حيث جاءت بمعنى التركة المالية المادية، التي يرثها الميت لورثته، في قوله تعالى: "وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمًّا" ( سورة الفجر الآية/19)، أي: يجمعون بين نصيبهم في الميراث ونصيب غيرهم، "وكان العرب في الجاهلية يأكلون ميراث النساء والأولاد الصغار أكلا شرها جشعا، أي يأخذ نصيبه ونصيب غيره ممن لا حول ولا قوة لهم، ولا يسألون عما إذا كان حلالا أو حراما، ويعتقدون أو يزعمون أن المال -حتى وإن كان موروثا- لا يستحقه إلا من يقاتل. والتراث هنا تراث مادي، فضلا عن العادة – تراث العادات – أي عادة أكل الميراث، عادة توارثها الجاهليون ابنا عن أب[2].

ووردت بمعنى وراثة العلم والنبوة والحكمة في قوله تعالى: **"وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الفَضْلُ المُبِينُ"** (سورة النمل/ الآية 16).

واستخدمت الكلمة في الشعر العربي لتدل على الإرث المعنوي، والمتمثل في المجد والمكارم كما جاء في معلقة **عمرو بن كلثوم**:

وَرِثْنا مَجدَ علقَمَةَ بنِ سَيْفٍ ... أَبَاحَ لنَا حُصُونَ المَجْدِ دِينا

وَرِثْتُ مُهَلهِلا والخَيرَ مِنهُ ... زُهَيرًا نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرينا

[1]- أبو الحسن بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دط (القاهرة: دار الفكر،1979)، ص105.

[2]- حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي : دراسة تاريخية و مقارنة (ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1988)، ص16.

وعَـتَّابًا وكُـلـثومًا جميـعًا بهـم نِلنَـا تُراثَ الأكـرَمِينا[1]

من خلال ما سبق ذكره نجد أن لفظة **"التراث"** في القرآن الكريم وفي لغة العرب وأشعارهم تعني كل ما يخلفه الرجل لورثته، أو بمعنى آخر حصول اللاحق لنصيب تركه السابق سواء أكان هذا النصيب ماديا أم معنويا، كما أنه يشير إلى الديمومة والاستمرار.

**ب/ المدلول الاصطلاحي:**

يتفق جل الباحثين على أن التراث وليد الزمن الماضي، غير أنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي، فمنهم من يرى أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، وهو بهذا المعنى "كل ما ورثناه تاريخيا"[2]، وهو "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"[3]، في حين يرى آخرون أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضا[4]،ذلك أن "الماضي القريب متصل بالحاضر، والحاضر مجاله ضيق فهو نقطة اتصال الماضي بالمستقبل... فما فينا أو معنا من حاضرنا، من جهة اتصاله بالماضي، هو تراث أيضا"[5].

وقد تناول الدارسون والمفكرون مفهوم التراث بالدراسة والتحليل وتباينت آراؤهم حوله، حيث يرى **محمد عابد الجابري**: "أن التراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، ملفوفا في بطانة وجدانية أيديولوجية، لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل

---

1- عبد الله بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، تح: محمد الفاضلي، ط1 (بيروت: صيدا، 1998)، ص18...

2- فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1 (عمان، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1985)، ص 16.

3- حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، ط5 (لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005)، ص 13.

4- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ط1 (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربي، 1991)، ص 45.

5- المرجع نفسه، ص 45.

تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أي لغة من اللغات الحية المعاصرة، التي (نستورد) منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا"[1].

يشير هذا القول إلى أن التراث بمفهومه الحالي، إنما يجد إطاره المرجعي في الخطاب الفكري العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة وليس خارج هذا الإطار، فقد أصبح لفظ "التراث" "يشير إلى ما هو مشترك بين العرب، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا لسلف"[2].

وتعرفه **وطفاء حمادي** بأنه " كل ما يشتمل العادات والتقاليد والممارسات والخرافات والملامح والأمثال، وما طرأ عليه من تطور في القرن العشرين، بحيث صار يشمل الفنون القولية بجميع أشكالها والسلوك، وكل ما يدخل في التعبير من وجدان الشعب، وله صفة الاستمرارية"[3].

يظهر هذا التعريف ميزة أخرى في التراث، وتتمثل في استمراريته وقدرته على الحياة مدة طويلة، وهي نفس الفكرة التي نبّه إليها الأديب **عبد المجيد العلوجي** بقوله: "إنني أفهم التراث أنماطا حضارية تطورت بين تحوير وتعديل، لتنحدر من الأصول جيلا عن جيل، كما أفهمه شخصية مستمرة غادرت ماضيها إلى حاضرها، وتغادر حاضرها إلى غدها"[4]، فاحتواء التراث على صفة الاستمرارية والحركية، تجعله ينمو ويتطور ويتحرر ويتغير أثناء ذلك، "ويتخذ أشكالا مختلفة وألوانا عديدة، لأنه مادة نابضة بالحياة عامرة بالحركة

---

[1]- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ط1 (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربي،1991)، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

[3]- وطفاء حمادي هاشم، التراث: أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، دط (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1988)، ص09.

[4]- عبد المجيد العلوجي،"الأديب العربي ومشكلات العصر الحاضر"، الأقلام (العراق)، وزارة الثقافة، بغداد، 1969، ص305.

والنشاط، تتأثر وتؤثر في غيرها ولا تموت، بل تتحول إلى الأجيال الجديدة، بعد أن يصيبها تحوير قليل أو كثير"[1].

ويرى **سيد علي إسماعيل** أن التراث يتمثّل تحديدا في "ذلك المخزون الثقافي المتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية، والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث العتيقة أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا: إنّ التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت هويته وشخصيته إذا ابتعد عنه أو فقده"[2]. فالتراث يدلّ على كل ما يختصّ به الإنسان العربي من عادات وخبرات وتجارب وفنون، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي، والإنساني والتاريخي والثقافي والسياسي، بوصفه "مقوما من مقومات الذات العربية وعنصرا أساسيا ورئيسيا من عناصر وحدتها"[3].

ويحدد **محمد أركون** التراث من خلال جملة من الوظائف والمحتويات[4]:

- " التراث كسنة الآباء أي كأخلاق وتقاليد تؤمن بها الجماعة.
- التراث كإطار من أحكام وشرائع استنبطها الأئمة المجتهدون ويخضع لها جميع المكلفين (أهل السنة والجماعة) و(أهل العصمة والعدالة).

---

1- عثمان حشلاف، "التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية في موارده، صوره، موسيقاه، ولغته" (معهد اللغة العربية وآدابها، المركز الجامعي تيزي وزو، الجزائر، 1984)، ص 10.

2- سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي، ط1 (القاهرة: دار المرجاج، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2007)، ص 39-40.

3- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ط1 (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربي، 1991)، ص 24.

4- محمد أركون، التراث محتواه وهويته وإيجابياته وسلبياته مداخلة في ندوة التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)، ط1 (بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، 1985)، ص 157.

- التراث كمعلومات عملية تجريبية شعبية يتوارثها الأفراد في ممارسة الحرف والأعمال اليدوية.

- التراث كتصورات للماضي مبررة لما تحلم به الجماهير لحاضرها ومستقبلها".

إنّ التراث هو روح الأمة التي يسري في كيانها، وهو ذلك التراكم المعرفي والثقافي غير المحدود، الزّاخم بمختلف القيم الموجودة في المجتمع، التي وصلت إلينا من طرف الآباء والأجداد سواء ما تعلق بالأقوال أم الأفعال، كما يمثل حصيلة القيّم التي يعبّر بها الإنسان عن معتقداته الدينية والاجتماعية، التي يتوارثها عن أجداده وترعرعت في أرضه، ولا يجب أن نقف به عند حد زمني أو مكاني محددين، "لأنه ما يزال يمتد فينا، وما نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نعه، يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومخيلتنا وذاكرتنا، ويتجلى بصور مختلفة في تصرفاتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا، ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظل خطاطته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتركزة في المخيلة"[(1)]، فهو روح الماضي وروح الحاضر والمستقبل.

والتّراث بمفهومه الثقافي "ينشأ مع النشأة التاريخية للأمة، أي عندما تتكون في أصولها، ويصبح لها وجود ذاتي وكيان قومي، وسلطة سياسية وسلطة حضارية، وإذا كانت الأمة لا تنشأ من عدم فإن تراثها لا يجيء من فراغ، ولهذا فإن التراث يتولد من تراث، وينمو بتراث أو بأكثر من تراث"[(2)]، إنه تراث شامل ومتصل بكل نواحي الحياة التي عاشتها الأمة بكل حالاتها، فهو حياة موروثة ومصنوعة تزيد وتنقص، تتغير وتتحول، وتلبس في عهودها المتنوعة مختلف الصور والأشكال.

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط1 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 125.

[2]- محمود قمبر، من التراث العربي - الإسلامي في نشأته وتطوره وإحيائه، دراسة تحليلية، دط (جامعة قطر، 1983)، ص02.

ولعلّ تحديد **زكي نجيب محمود** للتراث هو أكثر التحديدات وضوحا وشمولا، حيث يقول: "إنني لعلى علم بأن هناك شيئا اسمه التراث، ولكن قيمته عندي هي في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم، ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة ... وأن الحالة التي يعانيها العالم اليوم لهي في رأيي كافية للدلالة على ما تستطيعه تلك الصور الفكرية التقليدية... في حل مشكلاتنا"[(1)]، ويشمل التراث بحسب هذا التحديد عنصرين أساسيين:

- الأول: **مادي**، ويتجلى في قوله: "مجموعة من وسائل تقنية"، أي أن قيمته تكمن في اختراع وسائل تساعد على تطوير الحياة المعيشية للإنسان وتكيفه مع محيطه، وتوفر له الراحة والرفاهية.

- والآخر: **معنوي**، ويتمثل في تلك الصور الفكرية التي ترتسم في ذهن الإنسان، وهو يواجه لغز الحياة محاولا فهمه في مختلف مراحل حياة الفكر البشري واضطراباته، في غيبوبته وصحوته، فيما يظهره على السطح وفيما يخفيه في أعماق شعوره، في أمانيه وخيبته... في فرحه وحزنه في تفاؤله وتشاؤمه، هي صور فكرية لا تعرف التوقف أو السكون سبيلا[(2)].

-[1] زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، ط2 (لبنان: دار الشروق، 1973)، ص 17.

-[2] ينظر: عثمان حشلاف،"التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية في موارده، صوره، موسيقاه، ولغته"، ص12

## ثانيا: عناصر التراث:

تعـدّدت وتنوعـت أنـواع التراث في النصـوص الأدبيـة والإبداعيـة، بوصـفه تراكمـا تاريخيا متعـدّد المناهل والمشـارب، ومن هـذا المنطلق نحـاول أن نحـدد أهـم عناصـر التراث وأبرزها.

### أ/ التراث المادي:

يعدّ التراث المادي منبعا فريدا من نوعه وغير قابل للتجديد، بوصفه موردا ذا قيمة ثقافيـة وعلميـة وروحيـة ودينيـة، "والإرث المـادي هـو مـا يتم توارثه عبر الأجيال من عـادات وتقاليـد ومبـادئ وقيـم، ومـا يتصـل بالسـلوك وطـرق التعامـل وتأديـة الواجبـات الاجتماعيـة، وأدب المأكل والمشـرب والملبس وغيرهما، مما يتصـل بـأدق التفاصيل التي تميز كل أمة من الأمم الأخرى، ويتم اكتساب هذا النوع من الثقافة ومن المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان، فهي ثقافة مكتسبة عن طريق التقليد والمحاكاة ولا دخل للعقل فيها"[(1)].

ويشـمل هـذا النـوع التراثي "أنواعـا منقولـة أو ثابتـة، أو مواقـع أو مجموعـات أو هياكل أو سـمات وخصـائص طبيعيـة، أو منـاظر طبيعيـة ذات قيمـة أثريـة أو حفريـة أو تاريخيـة أو معمارية أو دينية، أو جمالية أو غيرها من القيم الثقافية"[(2)]، فـالتراث المادي عموما هـو ما اشـتمل على العناصـر الحسـية الملموسـة، التي بقيـت محافظـة على شـكلها عبر الـزمن سـواء كانـت منقولـة كـالقطع الخزفيـة والفخاريـة والحلـي والألبسـة التقليديـة وغيرهـا، أو ثابتـة كالمواقع والمعالم الأثرية والتاريخية.

---

[1]- أسماء محمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، رواية حيدر حيدر نموذجا، دراسة تطبيقية،ط1 (إربد الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،2011)، ص 59.

[2]- " المذكرة التوجيهية الثامنة، التراث الثقافي" (مؤسسة التمويل الدولية مجموعة البنك الدولي، 2012)، ص 02.

**ب/ التراث اللّامادي:**

يعرف التراث اللامادي بأنه ذلك التراث الذي يتجلى في "كافة المظاهر غير المادية وغير الملموسة لمختلف تشكّلات وتنويعات التراث الإنساني، باعتباره الثقافي الممارس الحي والمنتقل عبر الأجيال من خلال حاملي وممارسي عناصره الأساسية"[(1)]، ويشتمل على "التقاليد أو أشكال التعبير الحية الموروثة من أسلافنا، والتي تداولتها الأجيال الواحد تلوى الآخر وصولا إلينا، مثل التقاليد الشفهية، والفنون الاستعراضية، والممارسات الاجتماعية والطقوس، والمناسبات الاحتفالية والمعارف، والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون، والمعارف والمهارات في إنتاج الصناعات الحرفية التقليدية"[(2)]. فالتراث اللّامادي هو أسلوب من "أساليب الحياة للمجتمع بالإضافة إلى المعارف والمهارات والإبداعات التي يعيش أفراد المجتمع حسبها، والتي يبدعونها والإنتاجات التي يصنعونها، والمصادر والأماكن وباقي نواحي الإطار الاجتماعي والطبيعي الضرورية لبقائها، تلك العمليات التي تمد المجتمعات الحية بالشعور باستمراريتها، وارتباطها بالأجيال السابقة والمهمة لهويتهم الثقافية، وللحفاظ على التنوع الثقافي وعلى الإبداع لدى الإنسانية كلها"[(3)]. ويمكن تقسيم التراث اللامادي إلى:

- **فنون قولية:** وتضم الفنون الشعبية التقليدية المصاغة والمنقولة لغويا وشفويا، مثل: الشعر الشعبي، والأغاني الشعبية والقصص والحكايات والألغاز والأمثال ... الخ.
- **عادات وتقاليد ومناسبات وطقوس واحتفالات**، وما يندرج فيها من سلوك، وأساليب تعامل ووسائل اتصال مع القوى الخارقة.
- **فنون حركية:** وتضم الرقص والموسيقى والمسرح والألعاب...الخ.

---

[1]- طلال معلا، "التراث الثقافي غير المادي، تراث الشعوب الحي"، مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات، سوريا، سلسلة أوراق دمشق، عدد 4 (د.ت)، ص02.

[2]- منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة،"التراث الثقافي غير المادي" (باريس،2006)، ص03.

[3]- شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، حققه ونقحه وأعده للنشر: مصلح كناعنة، دط (رام الله، فلسطين: مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، 2011)، ص218.

- **معارف ومعتقدات:** وتشمل المعتقدات الدينية الشعبية، والمعارف الطبية الشعبية، والمعتقدات الخاصة بعالم الجن والأرواح...الخ.

إنّ التراث اللّامادي هو مكوّن أساس من مكوّنات ثقافة الشعوب وهويتها الاجتماعية، لأنّه يعكس عاداتهم وتقاليدهم، وأفكارهم ومشاعرهم التي تنتقل جيلا بعد جيل، فهو "يعدّ بوتقة للتنوع الثقافي وعامل يضمن التنمية المستدامة"[(1)].

## ثالثا: أنواع التراث:

### أ/ التراث الشعبي (الفولكلور):

يقابل مصطلح **التراث الشعبي** من حيث الدلالة بمصطلح **الفولكلور** (Folk Lore)، الذي صاغه العالم الإنجليزي **وليم جون تومز** (W.J.Thoms) سنة 1846، ليدلّ به على فرع جديد من الدراسات المنبثقة من علم الأنثروبولوجيا (علم الأجناس أو علم السلالات البشرية)، والتي تعنى بدراسة "العادات المأثورة والمعتقدات، وكذلك ما كان معروفا حتى ذلك الوقت- بشكل غامض- بالآثار الشعبية القديمة popular antiquities"[(2)].

ويتكون مصطلح الفولكلور من مقطعين **Folk** وتعني الناس أو الشعب، و**Lore** التي تعني الحكمة أو المعرفة، وبهذا يكون معناه معرفة الناس أو حكمة الشعب.

والحقيقة أن الفولكلور بوصفه موضوعا ثريا، "يكشف عن ضخامة مادته، ومن ثم فقد عالجه المتخصصون الذين وقفوا جهدهم على دراسته من زوايا عديدة، وبطرق مختلفة وهو كفرع من فروع الدراسات الأكاديمية، يبدو محيرا أحيانا بالنسبة لدراسته، بسبب مرونته، وشخصيته المتفاعلة باستمرار مع كل ما حولها"[(3)]؛ ذلك لأن الفولكلور هو

---

[1]- فاتن محمد الشريف، الثقافة والفولكلور، ط1 (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2008)، ص 57.

[2]- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، ط2 (بيروت، القاهرة: دار المسيرة، مكتبة مريولي، 1987)، ص15.

[3]- أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، دط (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1975)، ص34.

الحصيلة العملية والفكرية للشعوب، التي تتأثر وتتفاعل مع كل ما يحيط بها، وتكون محصلة هذا التأثر والتفاعل في صورة مادية وقولية تعكس تطورها الفكري والثقافي والحضاري.

تباينت آراء الباحثين والدارسين حول ماهية الفولكلور، إذ تعددت وجهات نظرهم واختلفت، و" لم يقتصر هذا التعدد أو الاختلاف على دارسي الفولكلور من الثقافات أو البلدان المختلفة فحسب، بل أن هؤلاء الدارسين تختلف وجهات نظرهم حول تعريف الفولكلور، في إطار الثقافة الواحدة والبلد الواحد، ومن هنا تنشأ مشكلة التعريف"[(1)].

لقد ظلّ مصطلح الفولكلور – حتى وقت قريب – يحمل العديد من المعاني، حيث يرى **طومسون** أنّه "على الرغم من أنّ كلمة فولكلور قد مضى عنها أكثر من قرن، فليس هناك اتفاق تام على ما تعنيه هذه الكلمة"[(2)]، فوليام تومز الذي اقترح المصطلح، حاول أن يستعيض به عن مصطلح المقتنيات الشعبية[(3)]، كما نجد العديد من التعاريف للمصطلح في القاموس الذي أعدّه الباحثان **ماريا ليش** Maria Leach **وجيروم فرايد** Jerome Fried، (standard Dictionary of folklore, Mythology and legend)، حيث يرى **جوناس باليز** "أن الفولكلور هو العلم الشعبي المأثور، والشعر الشعبي"[(4)]، كما يجعل الفولكلور متضمنا "كل الأشكال المأثورة التي تستخدم الكلمة أداة لها، والتي خلقها الناس سواء كانوا بدائيين أم متحضرين"[(5)]، بالإضافة إلى "المعتقدات الشعبية أو الخزعبلات والعادات والرقصات، وفنون التشخيص الشعبية"[(6)].

[1]- المرجع السابق، ص35.

[2]- فوزي العنتيل, الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، ص 35.

[3] - Wiliam Thoms, "folklore" in Alan Dundes, the study of folklore (London: Prentice -Hall, 1965), P 05.

[4] - Maria Leach, Jerome Fried, Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend, Funk and Wagnalls (New York: wagnalls company, 1949), p 398

نقلا عن: أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص36.

[5]- أحمد مرسي، *مقدمة في الفولكلور*، ص 37.

[6]- المرجع نفسه، ص37.

إنّ الفولكلور هو كل إبداع تقليدي انتقل إلينا بشكل رئيسي عن طريق الكلمة أو المحاكاة، حيث ينشأ وينتقل بين الناس بشكل طبيعي وتلقائي، سواء كانوا بدائيين أم متحضرين، كما يضم العادات والتقاليد، والطقوس، وسلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية.

ويذهب **ويليم باسكوم** إلى اعتبار أن الفولكلور هو التراث الشفاهي Oral tradition فقط أو ما يطلق عليه أساسا "الأدب الشعبي"، وهو عنده يشمل " الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها، والأمثال والألغاز والشعر الشعبي، وغير ذلك من أشكال التعبير الفني، التي تعتمد على الكلمة المنطوقة"[1]. وبذلك فهو يخرج الأزياء والرقص الشعبي والعادات والتقاليد، وكل الأشكال الشعبية الأخرى التي لا تنتقل عن طريق المشافهة، ولا تعتمد على الكلمة المنطوقة من دائرة الفولكلور.

وجاء في **مختصر الفولكلور** the hand book of folklor الذي نشر عام 1890م "بأنه دراسة مخلفات الماضي الذي لم يدون"[2]، أو بمعنى آخر كل ما حفظ عن طريق الذاكرة أو الممارسة، كما وضح هذا المختصر أهم الموضوعات التي ينتظمها الفولكلور وهي[3]:

- المعتقدات الخرافية، والعقائد، والممارسات.
- العادات المأثورة.
- المرويات المأثورة.
- الأقوال "الحكمية" المأثورة.

أمّا **عبد الحميد يونس** فيعرفه في معجمه **(معجم الفولكلور)**، بأنه "ذلك الفرع من فروع المعرفة الإنسانية، الذي يهتم بجمع وتصنيف ودراسة المواد الفولكلورية بمنهج علمي

[1]- المرجع السابق، ص 49.
[2]- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، ص 18.
[3]- المرجع نفسه، ص 20.

لتفسير حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور"[1]، كما أنه يشمل كل إبداع تقليدي لشعب من الشعوب، سواء كان بدائيا أو متحضرا، وهذا الإبداع يتحقق باستخدام الأصوات والكلمات شعرا ونثرا، كما يضم المعتقدات الشعبية أو الخرافات والعادات والممارسات والرقصات والألعاب الشعبية"[2].

يشير الفولكلور إلى الثقافة الشعبية والتقليدية لمنطقة ما أو بلد ما، ويشمل أنشطة متنوعة كالأغاني، والرقصات، والحرف اليدوية، والمعتقدات... الخ، ليمكننا من معرفة تاريخ الشعب بمعناه الحيوي، بوصفه مرآة يرى فيها الشعب نفسه، وتنعكس عليها حياته الواقعية العميقة، فيدرك من خلالها درجات قيمه، فيعتز بنفسه وبحضارته.

وبما أنّ مصطلح "التراث الشعبي" أوسع دلالة من مصطلح الفولكلور، وأكثر مناسبة لإرثنا الثقافي الحي المتجدد، فإننا نفضل استخدامه كونه إبداع عفوي أصيل، ينبع من الروح العامة للشعب وشعورهم المشترك، ويحمل ملامحهم ويحفظ سماتهم، ويؤكد عراقتهم، ويعبر بصدق عن همومهم اليومية، ومعاناة الأفراد بمختلف مستوياتهم، كما أنه يشير إلى مواد الثقافة الشعبية المتناقلة من جيل إلى جيل، عن طريق التنشئة الاجتماعية داخل مجتمع معين[3].

إنّ التراث الشعبي هو القوام الثقافي الموصول بالشعب، كونه يضم حمَلة التراث والممارسين له، والمبتكرين لكل عناصره الثقافية الخاضعة للثبات والتغير، فهو يمثل "أساليب الحياة التقليدية لمجموعة من الناس، يتشابهون في أوضاعهم الطبقية، وتتجلى أساليب حياتهم في اختياراتهم من المخزون الثقافي للمعتقدات، والمعارف الشعبية،

---

[1]- عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مع مسرد إنجليزي -عربي، ط1 (بيروت لبنان: مكتبة لبنان، 1983)، ص 348.

[2]- المرجع نفسه، ص 348.

[3]- شارلوت سيمور، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبوبوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف: محمد الجوهري، دط (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998)، ص 243.

والعادات والتقاليد والآداب الشعبية، والفنون والثقافة المادية"[1]، فهو إبداع خلاّق ينطبع بطابع ذلك الشعب واللغة والعصر، في صوره وأفكاره على الأخص، ينتقل من جيل إلى جيل، يسمعه الابن من أبيه، والطفل من أمه، ويصونه الجميع من الضياع.

ويرى **فاروق خورشيد** أنّ "التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر"[2]. وهو بهذا المعنى يشمل جميع الممارسات الشعبية سواء أكانت قولية أم فعلية، كما أنه يعكس إبداعات الشعوب في حيويتها وصيرورتها، والمتجددة بتجدد الحياة.

وقد أورد عبد **الحميد بورايو** تعريف **لطفي الخوري** "الذي يقول إن التراث الشعبي ليس مجرد نزوة عابرة أو تقليد أعمى، كما أنه ليس تسلية كما يحلو للبعض أن يصفه، بل هو الاهتمام بعلم متكامل مبني على أسس علمية وواقع اجتماعي ملموس متأت من الإيمان بأن الشعب هو صانع التاريخ، وهو الذي وضع الأسس الحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه"[3].

إنّ التراث الشعبي هو الإطار التاريخي الذي تنطلق منه حضارة الشعب، وهو علم من العلوم الإنسانية، الذي يسعى إلى فهم حياة الإنسان الذي عبر بشكل صادق وعفوي عن تطلعاته وآماله، "إنه يعكس بصورة جلية حياة الجماهير الواسعة وأحاسيسها وأمانيها، التي تعبر عنها بحكاياتها ورقصاتها وأغانيها"[4].

---

[1]- سعيد المصري، إعادة إنتاج التراث الشعبي، كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة، ط1 (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2012)، ص 40.

[2]- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ط1 (بيروت: دار الشروق، 1992)، ص 12.

[3]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، طبعة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (الجزائر: دار القصبة للنشر، 2007)، ص 18.

[4]- لطفي الخوري، "أهمية دراسة التراث الشعبي"، مجلة الطليعة الأدبية، تصدر عن وزارة الثقافة والفنون، دار الجاحظ، عدد 5 (1979): ص 36.

## ب/ التراث الأدبي:

### ب/1- مفهوم الأدب لغة:

جاء في لسان العرب **"أدب"** معناه: الأدب الذي يتأدب فيه الأديب من الناس، سمي أدباً لأنه يؤدّب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح، وأصل الأدب الدعاء. والأدب، أدب النفس والدرس"[1].

### ب/2- مفهوم الأدب اصطلاحا:

يعرف الأدب بأنه مأثور الكلام نظما ونثرا، أو هو الكلام الإنساني البليغ، الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين في عقولهم، سواء أكان منظوما أم منثورا، وهو من الفنون الرفيعة الذي تصاغ فيه المعاني في قوالب من اللغة، فيه جمال وفيه متعة، وله سحر قوي الأثر في النفوس[2]. فالأدب هو التعبير بأسلوب رفيع، يراعى فيه انتقاء الألفاظ والتراكيب واختيارها.

حظي التراث الأدبي باهتمام الأدباء والمفكرين، فتعددت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته كما زادت الحاجة إلى استلهامه في شتى مجالات الفن والإبداع، ويتجلى ذلك بصورة ملحوظة في العقود الأخيرة، نظرا لما يتمتع به من قيم أصيلة تمنح المبدعين الإلهام، لإنتاج نصوص فنية متميزة، إذ يعدّ "من أكثر المصادر وأقربها إلى نفوس الشعراء في العصر الحاضر فهو يلامس اهتماماتهم ووجدانهم، ويعتبر منبعا غنيا يرفد الناهلين، بتجارب حية من التراث الإنساني على مر العصور والأزمات"[3]، فالأديب "يعيد إنتاج ما تقدمه وما

---

[1]- سعدون محمود الساموك، هدى علي جواد الشمري، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، ط1 (دار وائل للنشر، 2005)، ص 212.

[2]- المرجع نفسه، ص 212.

[3]- ماجد النعيمي، "توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة"، مجلة الجامعة الإسلامية، م10، عدد1 ، (2007): ص 82.

عاصره، من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، عالمية أو شعبية أو ينتقي منها صورا، أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية"[1].

إنّ العلاقة بين المبدع والتراث الأدبي هي علاقة استيعاب وفهم وإدراك لمعطياته، التي تتحقق من خلال القراءة الواعية للتراث والتفاعل معه، ذلك لأن التراث "بكل أبعاده ومساراته يشكل قضية أساسية لا يمكن تجاهلها، وبناء ضخما لا يمكن تجاوزه عند دراسة أي قضية أو ظاهرة اجتماعية"[2]، وهذا ما يوحي بأهميته كونه يعكس سياقات فكرية، تتنوع بين اللغوية والأدبية والفلسفية...، مما يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة، تعي ضرورة العودة إلى هذا التراث الأدبي الثري والمتنوع.

والتّراث الأدبي العربي هو "كل ما دوّن باللغة العربية كعلم التفسير، والحديث وأصوله واللغة، والأدب، والمعاجم، والنحو، والصرف، والعروض، والبلاغة، والشعر والكلام، والمنطق والفلسفة، والعقيدة، والطب، والجغرافية، والفلكيّات، والأسفار والموسوعات، والطبقات والرجال"[3]؛ أي هو "كل ما كتبه أو أنتجه في لغة عربية عرب أو مستعربون، مسلمون أو غير مسلمين"[4].

إنّ التراث الأدبي العربي هو الثروة الكبرى التي تعتز بها الأمة العربية، حيث كان ولايزال تراثا إنسانيا خصبا جديرا دائما بالاستلهام الإبداعي والبحث المعرفي، فهو نتاج عصور متفاوتة، فيها المشرق وفيها المظلم، إنه شرف الأمة العربية وكرامتها.

---

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 129-130.

2- حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية، دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، ط2 (عالم الكتب،1981)، ص 101.

3- الحافظ عبد الرحيم محمد حنيف الشيخ، عماد علي الخطيب, "التراث الأدبي العربي في شبه القارة الهندية الباكستانية وقيمته النقدية", ص 759., تاريخ الوصول 6 يونيو، 2023 , https://www.nidaulhind.com/2017/02/pdf_6.html.

4- محمود قمبر، من التراث العربي - الإسلامي في نشأته وتطوره وإحيائه، دراسة تحليلية، ص 04.

**ج/ التراث التاريخي:**

**ج/1- التاريخ في اللغة:**

التاريخ في اللغة يدل على "الإعلام بالوقت، مضافا إليه ما وقع في ذلك الوقت من أحداث وأخبار ووقائع"[1]. والتاريخ عند **ابن منظور** هو "تعريف الوقت والتواريخ، أرخ الكاتب ليوم كذا: وقته"[2].

كما يعرّف على أنه: " تعيين وقت لينسب إليه زمان يأتي عليه أو مطلقا، سواء كان ماضيا أو مستقبلا. وقيل هو تعريف الوقت بإسناده إلى أول حدوثِ أمرٍ شائع من ظهور ملّةٍ أو دولة، أو أمر هائل من الآثار العلويةِ والحوادث السُّفلية، مما ينذُر وقوعُه، جعل ذلك مبدأ لمعرفة ما بينه وبين أوقات الحوادث والأمور، التي يجب ضبطُ أوقاتها في مستأنف السنين. وقيل عدد الأيام والليالي بالنظر إلى ما مضى من السنة والشهر وإلى ما بقي"[3].

من خلال هذه التعريفات الوجيزة، يتضح لنا أن التاريخ هو بحث واستقصاء لأخبار الناس وأحوالهم الماضية، وموضوعه هو الحياة الإنسانية في امتدادها الزمني، منذ القديم إلى يومنا هذا.

**ج/2- التاريخ اصطلاحا:**

1- خاليد فؤاد طحطح، في فلسفة التاريخ، ط1 (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009)، ص 17.
2- ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة ( أ.ر.خ)، ص100.
3- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط1،ج 1 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1993)، ص 209.

التاريخ "ذاكرة جماعية تعادل الذاكرة الفردية، والتفريط فيه من شأنه أن يعرض مجتمعنا بكامله إلى فقدان الذاكرة، والإصابة بالعمى الحضاري"[1]، فالماضي رغم مروره إلا أنه باق فينا، لأنه يشكل مخزونا مهما لصيرورة الحياة.

لقد تباينت آراء الدارسين حول مفهوم التاريخ نظرا "لتعدد الاتجاهات العقائدية والفكرية والسياسية"[2] لكل منهم، حيث يعرّفه **ابن خلدون** بقوله: "إنما هو ذكر الأخبار الخاصة بعصر أو جيل"[3]، ويرى أن حقيقة التاريخ هي " خبر عن الاجتماع الإنساني وما يعرض له من الأحوال مثل التوحش والتأنس والعصبيات، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع"[4].

إنّ التاريخ في نظر **ابن خلدون** لا ينحصر بالإخبار عما حدث من حروب وفتوحات وغيرها، ولا يمكن حصره في موضوع أو حقل واحد، وإنما يشمل كل ما طرأ على الحياة الاجتماعية من تحولات سواء في أمور اقتصادية أو علمية، فالتاريخ – إذن – تاريخ المجتمعات والحضارات.

ويرى **منير فوزي** أنّ التاريخ "تجربة ماضي الإنسانية ... هو ذاكرة تلك التجربة السالفة كما حفظت لنا بإسهاب في مدونات مكتوبة"[5]، أي هو سرد لأحداث وحقائق تاريخية كما حدثت في الواقع وبرؤية أمينة صادقة؛ رؤية أكاديمية تتوخى الدقة العلمية في توثيق الأحداث.

---

[1]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، ط1 (بيروت: دار الكتب الجديدة، 2010)، ص 34.

[2]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها وقضاياها وملامحها الفنية، ط1 (القاهرة، مصر: دار المعارف، 1995)، ص 45.

[3]- محمد العزيز الجبالي، ابن خلدون معاصرا، تر: فاطمة الجامعي الجبالي، ط1 (بيروت: دار الحداثة، 1974)، ص 140.

[4]- خليل شرف الدين، ابن خلدون، دط (بيروت: منشورات دار مكتبة الهلال، د.ت)، ص 45-46.

[5]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها وقضاياها وملامحها الفنية، ص 45.

لقد اتّسع حدّ التاريخ اليوم ولم يعد مفهومه محصورا في "ذلك السرد المبسط للأحداث، بل صار يعتمد على مجموعة متنوعة من المعارف والعلوم النفسية والاجتماعية وغيرها، من أجل الوصول إلى اكتشاف الحقائق"[1]، لأن معناه يتحقق بما "نضفيه عليه نحن البشر من وجودنا وزماننا وثقافتنا وعاداتنا... وباختصار من اجتماعنا"[2].

ولتكون حمولة التاريخ تراثا متنوعا، يجمع بين مختلف تلك المعارف، فإن التراث التاريخي هو سجل الحياة، الذي سجله التاريخ لأمة سلفت وخلت من قبل، ولم يعد لها وجود فيزيقي، وعمل حضاري، وامتداد ثقافي، وهذا التراث وإن كان مقطوع الصلة المادية بالحاضر، لا تعدم فائدته في تقديم خبرات تاريخية ينتفع بها على نحو من الأنحاء.

كما يشكّل الرّصيد الثقافي التاريخي لأمة ما، والجسر الذي يربط قيّم الماضي بمعطيات الحاضر، فهو بمثابة الجدار الذي يكسبها المناعة ويحول دون ذوبانها في الآخرين.

يعدّ التراث التاريخي سمة بارزة في النص الأدبي، ومنبعا ثريا من منابع الإبداع الفني ومن خلاله يصبح النص أكثر قدرة على التأثير في المتلقي والتفاعل معه، ذلك أن للأديب دور عظيم في بث الروح والحياة في تاريخنا المتبدل والمتلون بألوان الحياة. فالواقع التاريخي وإن انتهى بأحداثه، فإنّ له وقعا في النفوس، فلا يمكن النظر إليه على أنه مجرد ظواهر كونية عابرة، لأنّ " التاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها. إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة ثابتة أو جامدة لأية فترة من هذا الماضي"[3]، لأنه حركة فاعلة ومتجددة في الوعي الإنساني.

فالأديب الذي يتكئ في إبداعه على التراث التاريخي، هو في حقيقة الأمر ينشد إنتاج عمل فني حي ينمو باستمرار، متجاوزا عنصر الثبات وعامدا في الوقت نفسه إلى الممازجة بين الماضي والحاضر، وفق رؤية إنسانية معاصرة، فيقدم بذلك "نشاطا معرفيا إلى جانب

[1]- سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص 182.

[2]- رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، ط1 (بيروت: دار الفارابي، 2008)، ص 230.

[3]- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط2 (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981)، ص 205-206.

كونه متعة جمالية"[1]، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته، مما يجعل هذا الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تقوم على التأثير والتأثر.

[1]- محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة - مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات- ، ط1 (بيروت: دار الفارابي, 1979)، ص 110.

# الفصل الأول

# حضور التّراث الشّعبي في النّماذج الرّوائية المختارة

1-حضور التراث الشعبي في النماذج الروائية المختارة

أولا: اللباس والزينة الشعبية

ثانيا: الأكلات والمشروبات التقليدية

ثالثا: العادات والتقاليد

رابعا: الطقوس والمعتقدات

خامسا: الأغنية الشعبية

سادسا: الأمثال والألغاز الشعبية

سابعا: الرقص والموسيقى

ثامنا: الألعاب الشعبية

**تمهيد:**

يمثّل توظيف التّراث في الإنتاجات الأدبيّة عمليّة إبداعية غنيّة، توثّق العرى بين الماضي والحاضر؛ بوصفه " التركة الفكرية والرّوحية التي تتوارثها الجماعة من الماضي مادة أو معنى، قابلا للتطّور وللتّحويل، عبر علاقة أدبيّة تناصيّة، وذلك بتوظيفه برؤية عصريّة"[1]، تقوم على حمل أبعاد الواقع، وتمنح العمل الأدبي خصوصية فنيّة، كونها تعمل على إنتاج طاقات دلاليّة جديدة للنّص، وتمنحه فرصة التّفاعل والاندماج مع النّصوص الأخرى.

ويعدّ التّراث جزءا من ثقافة المبدع، لذا فإنّ استثماره له يعدّ إفادة من ثقافته الشّخصية، ذلك لأن "هذا التّراث ومعطياته، لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التّأثير في نفوس الجماهير ووجدانهم، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق النّاس، تحفّ بها هالة من القداسة والإكبار، لأنها تمثل الجذور الأساسيّة لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي"[2].

إنّ عملية توظيف التراث لها أهمية بالغة داخل السياقات الروائية، نظرا لارتباطها الوثيق بالمتلقي، إذ إن مقدار التأثير في المتلقي وتفاعله مع النّص الروائي، مرتبط بمقدار توظيف الروائي للموروث، وبما أنّ التراث مادة جاهزة للإفادة، فقد استطاع العديد من الروائيين والمبدعين توظيفه بشتّى أنواعه في نصوصهم الإبداعية.

أضحى التّراث الشعبي كغيره من أنواع التّراث الأخرى، من أكثر المصادر التراثية صلة والتصاقا بنفسية الروائي ووجدانه، كونه من أبرز الأدوات الفنية الغنية بالطاقات الإيحائية، التي تكشف عن مواقف المبدع ومبادئه، ونعني بالتراث الشعبي هنا جملة العادات والمعتقدات، والحكايات الخرافية، والأهازيج، والزغاريد، والأعراس...الخ، التي

[1]- رفقة محمد عبد الله دودين، "توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة" (رسالة ماجستير، الكرك، الأردن، جامعة مؤتة، 1996)، ص 15.

[2]- عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ط4 (القاهرة: مكتبة الشباب، 1995)، ص 137.

تحمل نفحة شعبية، وترتبط بخصوصية المجتمع الجزائري وطبقاته وتاريخه وأرضه[1]. وهو في معناه العام كل ما ينتقل شفاهيا أو كتابيا، عبر الأجيال من عناصر ومكونات ماديّة ولاماديّة.

فرضت قضية الاستدمار والاضطهاد الذي عاشه الفرد الجزائري، نوعا من الخصوصية في علاقته مع تاريخه وأرضه، لذلك كان الروائيون الجزائريون دائما يشدّون أوتار الذاكرة للعودة إلى هذا الزّمان والمكان، من خلال حرصهم على إحياء التراث الشعبي الجزائري، وتأكيد وجوده، كونه يمثل الدعامة الأساسية للتعبير عن تجاربهم الإبداعية، بغية الكشف عن هوية المجتمع الجزائري الضارب بجذوره في عمق التاريخ الإنساني، وإيمانا منهم بأن كل إثراء وإحياء ونشر وتعميق وتحليل للتراث الشعبي بكافة ألوانه وأشكاله، هو دعم لإثبات وجود الذات الجزائرية.

### 1/ مظاهر حضور التراث الشعبي في النماذج الروائية المختارة:

لعلّ النّاظر في الرواية الجزائرية المعاصرة، يلفي حضور التّراث الشعبي بكل تجلياته، (أمثال، أغاني، معتقدات شعبية، عادات وتقاليد، وغيرها...)، حيث أضحى يمثل جزءا من بنية النص الروائي، يحمل حاضرها بقدر ما يحمل التاريخ الحاضر والغائب.

وقد اهتمّ المبدعون بهذا التّراث الشعبي الغني بمكوناته وعناصره، ولما يحمله من قيم إنسانية خالدة، فأخذوا يستلهمون منه موضوعاتهم وشخصياتهم الإبداعية، "فنبّهوا في غير مرّة إلى مدى خصوبته، والتفتوا إليه لتصوير حاضرهم، على ضوء ماض تراثي موغل في القدم وغني بمظاهر الإيحاء"[2]، وهو بهذا التوظيف الفني يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم التّجريب، بمعنى ابتكار تقنيات روائية جديدة، أو استراتيجيات سردية تفتح آفاقا جديدة للنصوص الأدبية، وتجعل الرواية تتفاعل نصيا مع نصوص أدبية أخرى، مما يجعلها

1- ينظر: حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985، دط (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998)، ص 274.

2- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب : درسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، دط (الدار التونسية للنشر، د.ت)، ص 16.

حوارية؛ إذ لم تعد الرواية " كما كانت من قبل واضحة المعالم سهلة القراءة، بل غدت شأنها في ذلك شأن القصيدة المعاصرة، عصيّة على الفهم، صعبة الاستيعاب، وصار السرد الرّوائي نوعا من التجريب، وذلك بالبحث عن شكل جديد يتماشى مع التصورات الجديدة، ويخضع لتقنيات جديدة تستعصي على القبض والتعقيد"[1]. وهذا ما يجعلها تعارض بتفاعلها الحواري الخطابات مهما كانت تفصيلاتها اللّغوية، وهنا يكمن الفرق بين الرواية والأنواع الأخرى: كالملحمة والقصيدة الغنائية والدراما، حيث تبرز خصوصيتها ضمن مستويات عدّة، في قدرتها على احتواء أنواع سرديّة واستيعابها ومحاورتها ومعارضتها بطرائق متعددة.

ومن أبرز الأسماء الجزائرية التي حثّت على الاحتفاء بالتراث، والاستفادة منه في الأعمال الإبداعية نذكر: **الصديق حاج أحمد الزيواني**، **إسماعيل يبرير**، **أحمد زغب**، حيث استطاعوا أن يحدثوا نقلة نوعية في المشهد الروائي الجزائري، من خلال الخروج بالرواية إلى فضاءات وعوالم جديدة.

وينصبّ مجال اهتمام هذا الجزء من البحث على التّراث الشعبي بمختلف أنواعه، وهذا ما يدفعنا إلى طرح التساؤلين التاليين:

- **ما هي أبرز الأشكال التراثية الشعبية التي وظّفها هؤلاء الروائيون في رواياتهم، وكيف استفاد خطابهم الروائي منها؟**
- **كيف تفاعلت هذه الأشكال داخل النص، وما هي الأبعاد والدلالات التي ترمي إليها؟**

**أولا: اللّباس والزّينة الشعبية:**

تعدّ الألبسة التقليدية وأدوات الزينة الشعبية، من المكونات الثّقافية للشعوب، نظرا لما تحتويه من أصالة وحضارة، إذ تعكس لنا عادات وتقاليد كل منطقة، كما تحمل

---

[1] - صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، دط (جامعة محمد خيضر: منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، د.ت)، ص 180.

مرجعيات ثقافية متعددة، تتجاوز وظيفتها الرئيسية، لتتحول إلى وسيلة ذات حمولة ثقافية، يقف عندها الباحثون على اختلاف تخصصاتهم، "فيقفون على أدق جزئياتها، نسيجها ولونها، وشكلها، بشكل يوفر رؤية عميقة لروح العصر السائد، فاللّباس مرآة لأحوال المجتمع وأوضاعه، ولم يكن إنتاجه عملا عفويا وتلقائيا فحسب، إنما كان يخضع لرؤية فنية نابعة من الخصوصية الثقافية والحضارية"[(1)].

والملاحظ عند قراءتنا للروايات المختارة، أنّ اللّباس والزّينة الشّعبية قد حظيا باهتمام الروائيين، فوظفوهما بشكل بارز في منجزهم السردي الإبداعي، بوصفهما شكلا من الأشكال الثقافية، التي تميز كل منطقة عن أخرى. وقد اخترنا من اللّباس والزينة عناصر مميزة للرجل وأخرى مميزة للمرأة، من خلال ما رصدناه عند قراءتنا لهذه الروايات –محل الدراسة- فكان الأمر على النحو التالي:

### 1/ اللّباس والزينة الشعبية لدى المرأة:

يعدّ الزيّ التقليدي الشّعبي مصدرا وثائقيّا، يعكس الحياة الثقافيّة الماديّة لكل شعب من الشعوب، ويميز كل منطقة عن الأخرى، كما أنه يرمز للعراقة والأصالة، "فالأزياء التقليدية تتوارث داخل الجماعة الشعبية، ليس لها بداية وليس لها مصمم، وتعكس عادات وتقاليد المجتمع الذي تنتمي إليه، كما أنّها تعكس أنماط الحياة وتطورها وتكشف روح العصر، وعموم الحياة المادية والاجتماعية والفكرية، وملامح الحياة بصفة عامة، وذوق الشعوب بصفة خاصة"[(2)].

شكّل اللّباس الشّعبي النّسوي ومختلف أنواع الحلي أيقونة مهمة للمبدع الجزائري، إذ يبرز من خلالهم مهاراته في توصيف الألبسة والأكسسوارات، وقد أورد

[1]- مسعودي عمر و رقيق عبد الكريم، "قضية اللباس في المجتمع الجزائري بين الحداثة والقيم"، مجلة الباحث في العلوم الانسانية والاجتماعية 9، عدد 1 (30 يونيو، 2018): ص 08.

[2]- خديجة لبيهي، "مذكرة المضامين التربوية للتنشئة الاجتماعية للمرأة في الثقافة الشعبية المكتوبة، وادي سوف نموذجا" (أطروحة دكتوراه في علم اجتماع التربية، بسكرة، جامعة محمد خيضر،2015/2014)، ص318.

الروائيون في الروايات المختارة مجموعة من الألبسة النسائية المختلفة والحلي التقليدي، من أجل إضاءة جوانب مهمة في الثقافة الجزائرية لعلّ أبرزها:

**أ/ الإزار:**

الإزار في اللسان: الملحفة، والجمع: آزرة وأُزُر وأُزْر، والإزارة: الإزار، قال الأعشى:

**كتَمايُلِ النشوان يَرْ فُل في البَقِيرَةِ بالإزارَه**[1]

والإزار عبارة عن قطعة من النسيج أو القماش، تلتف به النساء عادة عند خروجهن "عرض هذا الإزار ذراعان أو أكثر من ذلك ( حسب طول المرأة المشتملة به)، وطوله ثلاثة أذرع وتسحب النساء من قسمه الخلفي حاشية على الجزء العلوي من الرأس وعلى الجبين، ويعلقن هذه الحاشية حينئذ بشريط مخيط من الداخل، أما البقية فتتدلى إلى الخلف وإلى كل جهة حتى تبلغ الأرض أو تكاد تمسها، وهذا الإزار يلف الجسم كله تقريبا، لأنّ المرأة تمسك بنهايته بصورة تجعله يلفها من الجهة الأمامية أيضا، وهكذا تغيب في هذا الكيس"[2].

وقد استعملت كلمة إزار في العهود الإسلامية الأولى، لتعني ثوبا بصورة عامة مهما كان شكل هذا الثوب[3]، وأطلقه أهل الأندلس على الملحفة الخشنة من الكتان. وأما في ثقافتنا الجزائرية فلفظ "إزار" نطلقه على نمط من اللّباس يختصّ به الرجال والنّساء على حدّ السواء، لكن طريقة لبسه تختلف بين الجنسين، حيث تضعه النساء على رؤوسهن، أو يلقينه على وجوههن ويغطين به جسدهن، وقد صوره لنا الروائي **"الصديق حاج أحمد"** في روايته **(مملكة الزيوان)** في مواضع عدة، إذ يقول: **"كان الوقت مغربا من تلك الجمعة، حين لبست أمي إزارها، وألقت بهدبه المسلسل بسلسلة فضية، وساروت، ومنقاش، يستعمل لنزع الشوك، عندما يصيب باطن الرِّجل، لكثرة النخيل عندنا، فتلقي لقيا**

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (أزر).

2- رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، تر: أكرم فاضل، ط1 (الدار العربية للموسوعات، 2012)، ص 35.

3- المرجع نفسه، ص 34.

**خفيفا يهدب ذلك الإزار المسلسل على كتفها الأيسر. هو حالة بين أمرين، لا كاتباع اليد لإبعاد ذباب الوجه، ولا كانبساط الذراع مع اليد بعد الحصد، ما يجعله مشدودا نحو الأسفل"**[1].

استطاع المبدع في هذا الملفوظ السردي أن ينقل لنا صورة حسية، من خلال وصفه البديع لهذا اللّباس التقليدي المسمى بـ "إزار"، حيث صوره تصويرا فنيا دقيقا، كما أشار إلى بعض الحلي التي ترافقه وتكمّله، كالسلسلة الفضية التي تتخلل بها المرأة عند لبسها للإزار والتي تسمى بـ "الخْلالة".

ويعدّ الإزار اللّباس الأساسي للمرأة في منطقة "توات"، حيث تلبسه في الأيام العادية والمناسبات الرسمية، إلا أن نوعيته تختلف باختلاف لون ونوعية القماش، الذي يعكس المستوى المعيشي والمكانة الاجتماعية للمرأة، حيث نجد (كتان المحمودي، كتان الدميشي، أميسات الحوت، نجمة قطبية...)، ويتبين ذلك من خلال المقطع التالي: **"بدأت التحولات الاجتماعية بالقصر، تحدث بشكل محتشم، فبدأ أمبارك يمنّي نفسه بالصف الثاني بالمسجد، بعد أن كان لا يطمع حتى بالصف الرابع منه، كما أن زوجته قامو، بدأت هي الأخرى ترتدي الإيزار، بعد أن كانت في أحسن الأحوال، تستتر فوق عباءتها بـ التَّشْضَايَتْ، ولم تعد تقبل مصطلح دَادَايَة، ولا أن تقول لَالَايْتِي، أو سيدي"**[2].

إنّ اللّباس مظهر مادي، يعكس لنا العديد من الدلالات، فكثيرا ما تبوح المظاهر الخارجية بنمط حياة الإنسان، ومستوى معيشته، كما أنه "يعلمنا الحقائق أو هو يطمس علينا الحقائق، بل هو يفعل الشيئين معا حيث يخفي ويستر، وفي الوقت ذاته يكشف ويعلن. إنه يستر ما يجب ستره من الجسد، لكنه يعلن في الوقت ذاته عن الملابس، عن

---

[1]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، دط (فيسيرا، 2013)، ص 66.

[2]- المصدر السابق، ص 173.

جنسه (جنسها)، وبلده وطبقته وعن زمنه قديما أو حديثا، وعن وقته شتاء أو صيفا، مثلما ينمّ عن ثقافته وحاله المادية والاجتماعية"[1].

**ب/ الِحْرَام أو الحُولي:**

وهو لباس تقليدي، يصنع من الصوف أو الكتّان، حسب الحالة الاجتماعية للمرأة وهو عبارة عن قطعة من القماش تخاط بشكل واسع وفضفاض، وتترك فتحتين لخروج اليدين يزيّن بأشرطة (السّفايف) ملونة بألوان زاهية، ويتخذ ألوانا مختلفة منها الأسود و هو الأكثر تداولا حيث يلبس في المناسبات، ومنه الأزرق والأحمر، أما الأبيض فتختص به العروس.

وقد كان "الحرام" أو "الحولي" مظهرا جماليا للمرأة السوفية (نسبة إلى واد سوف) وتتباهى به في مختلف المناسبات، كونه يمثل لباسا يعكس الهوية الثقافية للمنطقة. وفي رواية **(ليلة هروب فجرة)** يتغنى الروائي **"أحمد زغب"** بهذا اللّباس قائلا: **"لكن آهات الاستحسان والابتهاج صدرت، بسبب خروج الفتيات يرسلن فروعهن الطويلة، والمنسدلة على الظهر والكتفين، والحرام الأسود المزدان بشرائط ملونة، الأبيض والأخضر والأحمر... وكأن صانعي الألوان الوطنية استوحوها من حرام النساء السوفيات، لولا اللّون الأسود الذي لو شئنا التأويل المجهد، لقلنا إنه ليل الاستعمار الحالك"**[2]، وكأن الروائي بهذا الوصف يحاول أن يؤصل لهذا اللّباس التقليدي بأنه جزائري خالص، ويجعل من هذه الألوان تعبيرا عن إخلاصه وحبه لوطنه، وليقول لنا بأن التّراث هو من يصنع التاريخ والوطنية، وأن الفرد هو من يصنع الأمجاد.

وفي موضع آخر من الرواية، يروي لنا الكاتب طقوس ارتداء هذا اللّباس التقليدي، حيث لا يمكن للفتاة لبسه إلا بعد بلوغها واكتمال معالم أنوثتها، **"تتمختر باكي بالحرام بعد أن أصرت على قياسه، ولبس الحرام ليس كلبس الفستان فهو يتطلب**

---

1- عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط2 (الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص 99.

2- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، دط (الوادي، الجزائر: سامي للطباعة والنشر والتوزيع، 2017)، ص 23-24.

**خبرة، والبنت لا تستطيع أن تلبسه بمفردها لأول مرة، إلا أن تساعدها امرأة كبيرة على لبسه، ويفضل أن تكون عجوزا مسنة... حتى يتفاءلوا لها أن تبلغ سنها وهو نوع من السحر الإيجابي القائم على التشاكل..."**[1]. واختيار لحرام هو اختيار متقصد من قبل الروائي وغير عفوي، لأنه يحاول أن يضعنا في الإطار المكاني الذي تنقل فيه مشاهد الرواية، والمتمثل في منطقة وادي سوف، ويضفي عليه خصوصية من خلال وصف اللّباس وطريقة لبسه.

### ج/ عقد السّخاب:

عبارة عن عقد من خرز مصنوع من مواد طبيعية، كالقرنفل والمسك والعنبر والحناء بحيث تعجن هذه المواد وتشكل على هيئة أهرامات صغيرة، منضودة في خيط بسيط، وقد تزين بقطع من الذهب، يعلق في العنق يدلى على الصدر، وله رائحة فواحة عطرة ومميزة.

ويعدّ عقد السخاب من أجمل الحلي التي تتزين به المرأة الجزائرية والبوسعادية (نسبة إلى مدينة بوسعادة بالجلفة) على وجه الخصوص، إذ تحرص النسوة على ارتدائه في مختلف المناسبات لما له من حكمة، خاصة بالنسبة للعروس، حيث تعمل رائحته العطرة على التقليل من حدة التوتر والقلق، الذي ينتابها يوم العرس، بالتالي تحول هذا العقد من زينة وحلي إلى رمز للمرأة البوسعادية. يقول "**إسماعيل يبرير**" واصفا **(رحمة)**، هذه المرأة التي تجتمع فيها كل صفات المرأة النائلية الفاتنة: " **تنتصب اليمنى على أصابعها المرمرية، فتظهر لوحة الحناء، التي تتخللها خطوط فتنة على راحة القدم...يهتز كامل الجسد أفقيا وعموديا في آن، لا يحصل هذا إلا في الرقصة النائلية، عقد السخاب المنسدل**

---

[1]- المصدر نفسه، ص 04.

**على صدرها المتموج، يحيله على اللّون الخرافي لكل الرموز العتيقة. أجواء الخيمة مزيج بين بقايا عطور ورائحة السخاب والحناء المتوهجة..."**[1].

### 2/ اللّباس الشّعبي للرجل:

#### أ/ العمامة:

العمامة: بالكسر، أو "تاج العرب كما يقولون". ما يلف على الرأس، والجمع: عمائم وعمام[2]. يقال: "أرخى فلان عمامته: أمِن وترفَّه"[3].

وتشير كلمة عمامة إلى "قطعة من القماش فارعة الطول، يلفها المتعممون حول الرأس"[4]، حيث يصل طولها إلى ستة أو سبعة أمتار، وعرضها متر ونصف، تكون من القماش الرقيق أو الشّاش، يُلف بها الرأس والرقبة وقد تطول، تختلف في أشكالها وألوانها وهيئة تشكيلها من منطقة إلى أخرى، ويختص بها الرجال غالبا، كونها تمثل رمزا للعزة والشموخ.

وقد ورد ذكرها على لسان المبدع **"الصديق حاج أحمد"** بقوله: **" فبادر أكبر الأعمام عند دخولهم بتهنئة مصطنعة لوالدي.... فقال لوالدي وهو يعدل تكوير عمامته على رأسه التي كان فيها حجاب محمّر بارز في ثنيتها من الجهة الأمامية اليمنى"**[5].

فالعمامة هي مصدر اعتزاز وعلامة وقار، تزيد صاحبها قامة وتهبه هيبة وقيمة، وهي بمثابة اللغة التي تسمح للفرد الانخراط في الجماعة التي ينتمي إليها، ثم يحاول التميز عنهم من خلال إضافة عنصر يميزه عن غيره مثلما فعل **(العم الأكبر)**، بوضعه للحجاب المحمّر في ثنية عمامته، ليستل لنفسه موقعا أعلى شأنا من غيره بوصفه أكبر الأعمام، مختارا اللّون الأحمر اللاّفت للانتباه مما يعمّق وجوده داخل الجماعة.

---

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، دط (الجزائر: دار الحبر، 2016)، ص 303.

2- ينظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دط (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977)، 5/156 ، مادة (العم).

3- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دط (بيروت: دار الفكر، د.ت)، 2/629 ، مادة (عمّ).

4- رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، تر: أكرم فاضل، ص 276.

5- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 55.

وفي رواية **"ليلة هروب فجرة"**، يصف لنا **"أحمد زغب"** لباس بطل الرواية **(عايش)** الذي يسعى إلى أن يكون متميزا عن البقية في كل شيء، **"اشترى البدلة الأنيقة: العمامة السروال الأسود القاتم والمزدان بخيوط بيضاء على الجانبين.. والسترة البيضاء.. كل من لاحظ لبسه للعمامة حاول تنبيهه: العمامة أنيقة لكنها مائلة قليلا إلى اليسار، فلو عدلتها قليلا لكان أحسن... لكنه مصرّ أن يميلها.. ولا يعدّلها كما يرتضي أقرانه من الشيوخ الذين استحسنوا طريقة لف العمامة حول رأسه بهذه الأناقة"**[1]. فبطل الرواية **(عايش)** أراد أن يجعل من طريقة لبسه للعمامة، علامة خاصة به تدلّ وتعلن عليه، ويتفرّد بها عن غيره من الشباب، لأنه رأى في نفسه صفات البطولة والمروءة التي يفتقر إليها غيره.

**ب/ القشّابية:**

لباس تقليدي عريق، وهي عبارة عن عباءة مصنوعة من وبر الإبل أو الصوف الخالص، تشتهر بها مناطق الهضاب العليا، والمناطق الصحراوية الرعوية خاصة الجلفة، بحكم توفر المنطقة على المادّة الأوليّة (الوبر والصوف)، حيث بمجرد ذكر اسم "القشّابية" يتبادر إلى الذهن مباشرة "القشّابية الجلفاوية" (نسبة إلى مدينة الجلفة وبالتحديد بلدية مسعد)، والتي تعتبر أجمل وأثمن أنواع اللّباس التقليدي.

وتعدّ القشّابية رمزا من رموز المقاومة الوطنية، كونها كانت لباسا للثوار، ومخبأ للأسلحة إبان الثورة المجيدة، كما أنها تمثل إبداعا يدويا أصيلا، يفوق أغلى وأرقى أنواع الألبسة الأخرى، وقد وظفها الروائي **"إسماعيل يبرير"** في روايته **(مولى الحيرة)**، ليعكس لنا جانبا من جوانب الهوية الثقافية، التي تتميز بها مدينته (الجلفة)، إذ يقول: " **...غيّر ملابسه الداخلية والخارجية، وارتدى قشّابيته البنية الوبرية، القشّابية التي أهداها إياه مينا، وخرج قاصدا خيمة العزاء"**[2]. فالقشّابية الوبرية هي أغلى هدية يمكن أن يقدمها شخص لآخر، وهي بمثابة عربون محبة، نظرا لسعرها الباهض، كما أنّها تمثّل أنفع لباس في فصل

---

[1]- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص 07.

[2]- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص 51.

الشتاء، إذ تصمد أمام البرد القارص، ولا تمتص ماء المطر. يقول "**إسماعيل يبرير**" في موضع آخر من روايته: "**في صباح يوم بارد استحم وارتدى قشابيته الصوفية، وقصد مسجد الضّاية، صلى خلف سي سعد العقون...**"[(1)].

**ج/ الحذاء الطعبي:**

حذاء يصنع من الجلد الخالص، يكون على شكل خف يومي، تشتهر به منطقة أولاد نائل بالجلفة، نظرا لوفرة المنطقة على المادة الأولية المتمثلة في الثروة الحيوانية، وتشتهر المنطقة بالصناعات اليدوية التقليدية المتوارثة من جيل إلى جيل منذ مئات السنين، إذ يحرص أولاد نايل على هذا التراث، لما فيه من تاريخ عريق وأصالة. وسمي الحذاء الطعبي بذلك نسبة إلى "أولاد طعبة بن سالم"، أحد أشراف أولاد نائل.

لقد سعى الروائي "**إسماعيل يبرير**" إلى توظيف اللّباس، بوصفه أيقونة تعكس تراث وهوية الشعوب، حيث اختصر لنا الزي النائلي في هذا المقطع: "**اعتمر عمامة دارت حول رأسه غير مرّة، في اتساق لم يحسنه بمجرد أن قرر تغيير المظهر والمخبر معا، القندورة والسروال العربيّان اللّذان اقتناهما من عند خيري، والحذاء الطعبي الذي تدبّره له حمّة الكوردوني...**"[(2)]. فاللّباس هو بطاقة تعريف غير لغوية، تمكننا من "أن نعرف هوية شخص معين من خلال الملابس التي يرتديها، وهي تبين الحالة الشعورية للفرد والمكانة الاجتماعية، التي يتبوّؤها في وسطه، ويعتبر أيضا من أهم مظاهر الحضارة المادية"[(3)].

ويبدو من خلال هذه الروايات، أنّ الكتّاب قد احتفوا بالموروث المادي واعتدّوا بالعرف من خلال وصف اللّباس وأدوات الزينة، اللّذين يعكسان لنا مظهرا ثقافيا، قوامه

---

[1]- المصدر نفسه، ص 179.

2- المصدر السابق، ص 307.

3- عثماني الجباري، "مظاهر من العادات الاجتماعية في اللباس والزينة لدى المرأة بوادي سوف في أواخر القرن 19م"، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي 1، عدد 2 (1 نوفمبر، 2013): ص02.

الالتزام بالتقليد الراسخ، والتمسّك بالتراث والانتماء العشائري، وتعزيز الانتساب للسلف، كونهما علامة رمزية تعتمدها الشعوب، لتعبّر عن تاريخها وتراثها وحضارتها وهويتها.

**ثانيا: الأكلات والمشروبات التقليدية:**

نال الطّعام التقليدي حظه من الحضور والتوظيف لدى كتاب الرواية الجزائرية، بوصفه جزءا من التراكم التاريخي والثقافي، وإرثا جمعيّا يميّز كل منطقة عن أخرى، كما أنّه يعكس لنا العادات والتقاليد التي تتصل بحياة الفرد اليومية. فالطعام اليوم لم يعد مقتصرا على تلبية حاجات الإنسان البيولوجية فحسب، بل "إن كل خطوة يعالج بها الطعام، من بداية الإنتاج حتى الاستهلاك (والعمليات اللاحقة المرتبطة بالاستهلاك والمترتبة عليه)، تخضع لقوانين وعادات وتقاليد، وآداب وأعراف كلها موروثة اجتماعيا، يفهمها أبناء المجتمع الواحد ويتعلمونها من أجل تبادل المعاني، وتنظيم العلاقات الاجتماعية بينهم، وهم عن طريق مراعاة هذه القوانين والآداب والأعراف، وعن طريق التّلاعب بها وحتى كسرها والخروج عليها، يصوغون معاني ورسائل ويتبادلونها من خلال استعمال لغة الطعام الشعبي المحلي"[(1)].

لقد مكّن حضور الطّعام في الروايات التي اخترناها للدراسة - بوصفه مخزونا ثقافيا متوارثا - من الغوص في أعماق المجتمع الجزائري، من خلال تصوير الروائيين لمختلف العادات والتقاليد والأعراف المصاحبة له، مما أضفى مسحة جمالية على أحداث الرواية، فكان حضور الطعام التقليدي على النحو الآتي:

**1/ الكسكسي:**

[1]- شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، حققه ونقحه وأعده للنشر: مصلح كناعنة، دط (رام الله، فلسطين: مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، 2011)، ص 203.

طبق تقليدي عريق، وهو عبارة عن مادة غذائية مصنعة، ناتجة عن تحويل مادة القمح الصلب الممزوج مع القمح الليّن، بواسطة الماء المالح إلى حبيبات صغيرة أو متوسطة حسب الحجم المطلوب، أو نوع المادة المكونة له ( قمح، شعير، ذرة)[1].

ويعدّ الكسكسي سيد الأطباق الجزائرية، حيث ينتشر في جميع مناطق الوطن الجزائري، بل يتعداه إلى دول المغرب العربي (تونس، المغرب، ليبيا، موريتانيا)، حيث استطاع هذا الطبق أن يوحد أبناء المنطقة الواحدة، بالرغم من القواسم المشتركة والمشاكل السياسية، التي عكرت صفو العلاقات الأخوية بينهم، لذلك سعت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة إلى إدراج طبق "الكسكسي"، ضمن لائحة التراث العالمي المادي لدول المغرب العربي.

إنّ الكسكسي ليس مجرد أكلة شعبية، بل هو جزء من الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري والمغاربي، فقد ارتبط وجوده بالمقدس؛ يحضر في الولائم والوضائم وفي جميع المناسبات الدينية والشعبية، كما أنّه رافق الفرد الجزائري منذ الأزل، مما عمّق وجوده في الذاكرة الجمعية، وشحذه بعلامات رمزية.

لقد احتفى كتاب الرواية الجزائرية بهذا الطبق التقليدي، ووظفوه في أعمالهم الإبداعية، كونه يحمل إشارات تاريخية وجغرافية وثقافية، ففي **(مملكة الزيوان)** يطالعنا الروائي على عادات وطقوس أكل الكسكسي في المجتمع التواتي بأدرار قائلا: **"تحلق الحضور في شكل حلقات دائرية، عدد الحلقة الواحدة كما جرى العرف عندنا، أن لا يتعدى العشرة من الرجال، وجيء بالقصعة الخشبية المغطاة بالمكب[*]. كانت تلك القصاع المملوءة بالكسكسي المرّق، قد وضع عليها عطّاري[**] من اللحم مربوط بسعفة خضراء مطهوة معه، فبدأ الجمع في تكوير لُقم الكسكس باليد، ورفعها مكورة**

---

[1] - ينظر: قيلي مامة و بن عبيدة رشيدة، "الصناعة التقليدية الغذائية : مقاربة سوسيوانثروبولوجية لصناعة الكسكس نموذجا بولاية أدرار"، مجلة آفاق فكرية، 3، عدد 7 (2017): ص 44.

[*] **المكب**: هو غطاء هرمي، مصنوع من الزيوان المنسوج بالسعف اليابس.

[**] **العطاري**: وزن محلي، يربو على الرطل كثيرا، ويدنو من الكيلوغرام.

**فوق السبابة والإبهام، حتى ليخيل لك، أمها فوق كرسي، أعد لها باقتدار محكم، ليسهل وصولها إلى الشفتين"**[1]. في هذا المقطع السردي قدم لنا الروائي هوية المجتمع التواتي، ونمط معيشته من خلال وصفه لمراسيم تقديم هذا الطبق التقليدي، وطريقة أكله، والعادات الشعبية التي تعكس لنا طبيعة وخصوصية البيئة من خلال توظيف بعض الألفاظ المحلية مثل: المكب، عطاري...، والتي تعمّق انتماء الفرد إلى الجماعة.

أمّا في منطقة وادي سوف يقول "أحمد زغب": **"حضرت جفان الكسكسي وتحلق حولها حلقات من خمس رجال، وأخذت الأيدي تصعد وتنزل بالملاعق وتصطك على الجفنة، والهمهمات المبتورة تدعو للحاج الحفناوي أن يبارك الله له عرسه بالرفاء والبنين... وجاء عامر يحمل إناء من اللحم، واقترب من حلقة عايش وأصحاب البارود والقرابيلا، أضاف إلى كل منهم قطعة من اللّحم تعبيرا عن الحفاوة البالغة التي يخصّهم بها، وهذه الحفاوة ليست بلا مقابل، على أية حال، فالشبّان يعرفون مغزاها وما يجب عليهم إزاءها"**[2].

**2/ الشاي:**

يعدّ الشاي الشراب الرئيس لسكان الصحراء الجزائرية عموما ولمنطقة توات خصوصا، فقد ارتبط بوجدانهم، وسكن تفاصيل حياتهم اليومية، فبوجوده يحلو المجلس ويطيب السمر. يصنع هذا الشراب من أوراق الشاي الأخضر والنعناع والسكر، ويضاف إليه أحيانا بعض الأعشاب.

وقد كان لحضور هذا الشراب هو الآخر حصة في الرواية الجزائرية، لما يحمله من أبعاد رمزية وتاريخية، فقد تحول مع توالي الحقب والأجيال من مجرد مشروب تقليدي، إلى أيقونة سوسيوثقافية ترسخت في ذاكرة ووجدان المجتمع الصحراوي الجزائري، يقول الروائي "أحمد زغب": **"كانت كؤوس الشاي المنعنع تتوزع على الحاضرين، الشاي الذي كان أمرا عزيز المنال في تلك الفترة ويعتبر فأل خير في البوادي وحتى في القرى الريفية،**

[1] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 58.
[2] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص 19.

**فبالإضافة إلى أنه منعش ومنشط، يجعل الجلسة أكثر ودية وهادئة لاسيما وأن الجميع يتدارسون أمرا يهمّ مستقبل القبيلة برمتها، لا مستقبل الشاب عايش فحسب"**[1]. يبرز لنا هذا المقطع السردي المكانة الخاصة التي يحظى بها الشاي، فهو علامة من علامات الكرم والجود وحسن الضيافة، ومن الأفضل أن يتم تناوله مع الجماعة، أين يتم تداول الأخبار ومناقشة أمور الحياة العامة والخاصة.

ولهذا المشروب طقوس خاصة به، حيث يقوم بإعداده شخص يتمتع بخصال معينة كبلاغة الحديث، وحسن الخلق والهيئة والاعتدال والحكمة، وكذا معرفة خبايا الشاي وأصوله وتعتبر مهمة إسناد تحضير الشاي إلى أحد أفراد الجماعة من باب التشريف وليس التكليف، **"وبعد الفراغ من الأكل بالمصرية البرانية، وشرب الشاي بها، الذي كان يقيم طقوسه أمبارك ولد بوجمعة بكل مهارة واقتدار..."**[2]. فالشاي تحول إلى رمز للعناية والتشريف، ومظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية، إذ يعمل على خلق علاقات التآخي بين الأفراد والجماعات، "فالبيئة الصحراوية، وغلاء هذا المشروب، والقيمة التي تعطى له، والخشوع الذي تتميز به جلسة الشاي، كل هذه العوامل عادة ما تمنحه نوعا من الاحتفالية والطقوسية اللتين تخلقان مناخا ملائما للعلاقات الإنسانية داخل المجتمع"[3].

**3/ قهوة صفاي أو قهوة الفرارة:**

ترتبط القهوة بحياة الفرد الجزائري ارتباطا وثيقا، حيث نجد لها تقاليد راسخة وحضور مميز في حياته اليومية، حتى انتزعت لنفسها فضاء خاصا بها يسمى "مقهى" أو "القهوة" بالعامية الجزائرية، والذي أدى دورا كبيرا في بث الوعي الوطني والتمهيد لثورة التحرير، ومن هذا المنطلق كان لحضورها في المتن الروائي الجزائري أبعاد ودلالات رمزية، بوصفها جزءا أصيلا في ثقافتنا الشعبية.

1- المصدر السابق، ص 67.

2- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص59.

3- عبد الأحد السبتي، وعبد الرحمن لخصاصي، من الشاي إلى الأتاي، العادة والتاريخ، ط1، سلسلة بحوث ودراسات رقم 25 (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1999)، ص 153-154.

فإلى جانب الشاي الذي يطفئ عطش الصحراء، يختار الجلفاوي القهوة لفاعليتها في تعديل المزاج، وتركيز الذهن وإيقاظ الحواس، ومن المعلوم أن القهوة تحضر بأكثر من طريقة وتختلف من منطقة إلى أخرى، ففي منطقة الجلفة نجد قهوة "الصفّاي" وهي القهوة العائلية الشائعة في المنطقة، تحضر بالمصفاة والماء الساخن، والبن المحمص تقليديا في البيت، وهناك القهوة التقليدية والتي يندر تحضيرها في المنطقة مقارنة بالصفّاي، وتسمى بقهوة "الفرارة" أو القهوة المخلّطة، والتي تحضّر عن طريق خلط الماء مع القليل من الشيح والفلفل الأسود ثم يضاف إليها البن المطحون.

وتحضُر "القهوة" و"المقهى" في رواية **(مولى الحيرة)**، لتثري النص بمعانٍ ودلالات رمزية عميقة، حيث نجد لها حضورا لافتا في النّص، **"جلس على كرسيّ، واستعمر الطاولة، ينتظر النادل الذي ارتدى مئزرا أحمر. وكاد يسأله عن سرّ توقه إلى الأحمر، لكنه اكتفى بطلب قهوة لافازا، متحديا الدنانير القليلة التي تخشخش خجلا في جيبه. تمعن الوجوه، فإذا هي أهمّ، أنظف وأقرب إلى الحياة، لكنها تعيسة على نحو ما، مغدورة في جهة ما، مملوكة لسلطة ما، كان يفضل رواد مقاهي الفرارة، فهناك الحرية والتحرر من أي قيد، (لكنت أخذت صفاي في مقهى العروسي وسط المدينة، وأصغيت مليا لأم كلثوم، لكنهم أزالوا المقهى القديم وغيّروه غير مرّة، وتغيرت معه ذاكرة الكثيرين)، يقول وهو يشعل سيجارة أخرى"**[1].

كان "مقهى العروسي" التقليدي في نظر (الديلي) يحمل في طياته جمالية المكان، فالقهوة وصوت "أم كلثوم" توأمان لصحوة صباحاته، رائحتها النفّاذة تنعش نفسه وتتغلغل في أعماقه، محملة بعبق الألفة والذكريات، كما كانت الروح المنبعثة من جدرانها وفضاءاتها، تمثل رمزا للانعتاق من الاستعمار الفرنسي، الذي حول المقاهي ذات الطابع التقليدي المتميز إلى النمط الأوروبي الدخيل، ذي الطابع الهندسي المعقد الذي عقّد نفسية رواده، فعلى الرغم من فخامة المكان ونوعية القهوة المقدمة (لافازا)، إلا أن الوجوه تبدو

[1]-إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص 40.

عليها الغربة والتعاسة، ولاشك أن هذه المعاني تتواشج مع صفات نفسية أخرى، تتسبب فيها الاضطرابات الوجودية، فهذا المقهى الفاخر تحول إلى رمز للتبعية للآخر الغربي، الذي سلب ماضيهم وهويتهم وحريتهم.

**ثالثا: العادات والتقاليد:**

تشكّل العادات والتقاليد دعامة أساسية لدى مجتمع معين وأحد أبرز مركبات الثقافة، فهي بمثابة بطاقة تعريف لهوية المجتمعات التي تتفرد بعاداتها وتقاليدها، وتتميز بها عن المجتمعات الأخرى، وهي "السلوك المكتسب الذي يشترك فيه أفراد شعب معين... كما أنها ظاهرة اجتماعية تمثل أسلوبا اجتماعيا، بمعنى أنها لا يمكن أن تتكون وتُمارس إلا بالحياة في المجتمع والتفاعل مع أفراده وجماعاته"[(1)]؛ فالعادات ممارسات أنتجها الوجدان الشعبي بغية تلبية رغباته المعيشية، و التي تبقى حيّة على مرّ الزمان، والتاريخ الثقافي والاجتماعي، وتصبح متوارثة عن طريق التكرار والتقليد من جيل إلى جيل، مما يمنحها سلطة خفية على الأفراد تستمدها من الضمير الجمعي، لأنها بمثابة القانون غير المكتوب للمجتمع، حيث يرى **تويلس** "أن العادات متطلبات سلوكية، تعيش على ميل الفرد لأن يمتثل لأنواع السلوك الشائعة عند الجماعة، وكذلك على ضغط الرفض الجماعي لمن يخالفها"[(2)].

اتّكأت النّصوص الروائية على العادات والتقاليد لإيصال فكرها الاجتماعي، من خلال استحضارها مجموعة من الممارسات والأساليب الجماعية المتّفق عليها، والتي تختلف في تفاصيلها من مجتمع إلى آخر، باختلاف الثقافات وخصوصية المجتمعات، لذلك لا يمكن الحديث عن أي مجتمع، دون الحديث عن عاداته وتقاليده التي تمارسها الأفراد والجماعات، والتي تمثّل لهم مبدأ للاتصال بالماضي والمحافظة على التراث، حيث يرى

---

[1]- فاروق أحمد مصطفى، ومرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، دط (الإسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية، 2011)، ص 32.

2- نقلا عن: محمد الجوهري، علم الفولكلور، دراسات في الأنثروبولوجيا الثقافية، ط1 (الإسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية، 1988)، ص 69.

الباحث **إميل دوركايم** (Émile Durkheim)"أن العادات والتقاليد الاجتماعية مفروضة ملزمة، وفرضها والتزام الأفراد بها يشعرهم بالرّاحة، ويفسّر إلزامية الفرد بالقيام بها، فالعادات الاجتماعية هي العقل الجمعي"[(1)]؛ والعقل الجمعي في نظر **"دوركايم"** هو مصدر كل الوقائع أو الظواهر الاجتماعية، التي هي موضوع علم الاجتماع الأساسي، بالتالي أيّ خروج عن هذه السلوكيات يحاسب عليه الفرد.

ومن أبرز العادات والتقاليد التي نلمسها في الروايات محل الدراسة نذكر:

**1/ السّبوع أو يوم التسمية:**

السّبوع والأسبوع من الأيام: تمام سبعة أيام، قال الليث: الأسبوع ويجمع أسابيع... وسُبعَ المولود: حلق رأسه وذبح عنه لسبعة أيام[(2)].

ويعرّفه **أرلوند فان جنب (Arnold Van Gennep)** بأنه" طقس انفصال واندماج، أي انفصال الطفل عن الأم فيزيقيا وإدماجه مع البيئة المحيطة به"[(3)]، وهي عادة يتم من خلالها الاحتفال والترحيب بقدوم المولود الجديد، بالتالي السماح له بالانتقال من كائن بيولوجي، إلى كائن اجتماعي عن طريق إدماجه في المجتمع، وتمييزه باسم يؤكد وجوده الاجتماعي داخل المجتمع، "فالاسم هو تكريس للميلاد الاجتماعي للكائن البيولوجي، الذي يدخل من خلال التسمية إلى عضوية الوحدة الاجتماعية التي ينتمي إليها"[(4)]. يقول بطل الرواية **(لمرابط) : "ظل هذا حالي بين حجر أمي وخطيري، مدة سبعة أيام كاملة، لا يبرح بي إلى غيرهما، إلى أن جاء يوم التسمية (السّبوع). أرسل أبي لمبارك ولد بوجمعة،... فذبح الضحية المسماة خروف الدّمان[(*)]،... فأقام والدي وليمة غذائية بمصريتنا**

---

[1]- نقلا عن: هالة محمد عبد العال، المرأة والثقافة: بحث تحليلي في العوامل المؤثرة في تكوين شخصية المرأة العربية، ط1 (القاهرة: المكتب العربي للمعارف، 2018)، ص 21.

[2]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 156-157.

[3]- نقلا عن: محمد الجوهري وآخرون، الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية (دورة الحياة)، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، ج3 (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1998)، ص 217.

[4]- محمد الجوهري وآخرون، الطفل والتنشئة الاجتماعية، دط (القاهرة، 2008)، ص57.

[*] **الدمان:** هي الأغنام التواتية البلدية الخالصة، ذات اللحوم الطرية، وهي أغلى وأجود أنواع اللحوم.

**البرانية[**]...أكرم فيها أعمامي الكبار، الحاج قدور... وعمي الأصغر حمّو ... وقبل أن يقوم الطالب سيد الحاج لكبير بمراسيم قراءة ختم السّلكة، قال أبي للحاضرين وهو ينظر للطالب الحاج لكبير، ولأعمامي الكبار: لقد أسميته على والدي مَرْابَطْ"**[1].

يعدّ السّبوع مناسبة هامة في المجتمع التواتي، لما يحمله من أبعاد اجتماعية ورمزية، فالعدد سبعة له دلالات في الدراسات الفولكلورية، و"الذي يمثل عددا مكتملا في نظر المعتقد الشعبي، شأنه في ذلك شأن العدد أربعين والعدد مائة"[2]، كما نجد له بعدا آخر مرتبط بعقيدتنا الإسلامية، حيث نجد له حضورا لافتا في القرآن الكريم، يقول عز وجل: "الّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمنِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ البَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ" (الملك/ الآية 3)، وقوله أيضا: "وَقَالَ المَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا المَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ" (يوسف/43).

وهذا ما أكّده **عبد الملك مرتاض**، إذ يقول في هذا الصدد: "فلا غرو إن كان لهذا العدد في الإسلام شأنا من أي شأن، حيث يتكرر في كثير من الطقوس، التي منها الحج حيث يكون الطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبة سبعة أشواط، والرمي بسبع حصيات، والسّعي بين الصفا والمروة سبع مرات... ويتردد العدد سبعة في القرآن الكريم أيضا كثيرا وبالحسبان يتردد أربعا وعشرين مرة. ولم يحدث لأي عدد آخر أن يتردد مثله... مما يجعل لحضوره القوي في القرآن دلالة خاصة"[3].

إنّ اختيار هذا اليوم من قبل الروائي هو محاولة منه لترسيخ الذاكرة الشعبية للمجتمع الجزائري عموما والتواتي خصوصا، كونه رمز للخير والبركة والكثرة والفرح، كما

** **المصرية البرانية:** تطلق في اللهجة التواتية على البيت المستقل عن البيت العام، الذي هو للطهي وغيره، وتستعمل عادة لمحل لاستقبال الضيوف الرجال.

[1] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 53-59.

[2] - محمد الجوهري وآخرون، الطفل والتنشئة الاجتماعية، ص 26.

[3] - عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دط (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1987)، ص 25.

تمثل عملية الذبح طقس عبور من وضع لآخر، وتختص بالذكر دون الأنثى لأنه مصدر نفع مادي ومعنوي في الثقافة الشعبية، فهو الوريث الشرعي لاسم العائلة وممتلكاتها.

وأمّا عن اختيار الاسم ففي العادة أن يشترك الوالدان على اختيار اسم الوليد، ومن المألوف أيضا أن يتم إطلاق اسم جد الفتى على الولد تبركا به، واعترافا بالأصالة العائلية إذ يقول الروائي: **"وهو فأل يتبرك الرجل باسم أبيه، قصد غض المسمى على تركة المسمى عليه، من السباخ، والفقاقير، والمطامير والزيوان..."**[1].

**2/ الشرّاطة:**

وهي عبارة عن وخزات خفيفة بشفرة حادة، يقوم بها "لَمْعَلَّم" وهو طبيب القصر في جبر كسر العظم، والختان وقلع الضرس، يقول الروائي: **"فشرّطني ثلاث شرطات على جانب خدي الأيمن، ما بين العين والأذن، شكّلت تلك الشرطات طابعا وخاتما مميزا بالعدد 111 لأهل مملكة زيواننا قاطبة، وفعل كذلك على جانبي الأيسر، وفوق ركبتي، وعلى ظاهر رجلي. فخرج مني دم خفيف، لونه كآخر دم الذّبيحة المذبوحة بسكين دامر... ثم وضع الشراطة عليها قليلا من مسحوق الحناء، فاختلطت حمرة الدم بغبرة الحناء الخضراء... فقالت عمتي نفوسة لأمي بلهجة تواتية خالصة (راه خرج منو دم لحرام)"**[2].

وظّف "**الزيواني**" مرّة أخرى شيئا من التراث المادي، المتمثل في عادة "الشرّاطة" التي هي نوع من الوشم الذي يسم وجه الفرد التواتي، والذي يعدّ من بين الأشكال التزيينية التراثية، التي هي جزء لا يتجزأ من ثقافة الصحراوي والمتجذرة في التاريخ، "بوصفه وسيلة لتأكيد هوية المجتمعات القبلية، وتميز بعضها عن بعض، وتعزيز الانتماء"[3]، ووعي الإنسان يتضح من خلال العلاقات المتبادلة ما بين العلامة والدلالة؛ فعلامة (111) هي دلالة على

---

[1]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 59.

[2]- المصدر نفسه، ص75-76.

[3]- آدم بمبا، "المرأة في أفريقيا: قراءة في العادات والتقاليد المحيطة بها"، مجلة الملف ثقافية فصلية محكمة متخصصة في شؤون القارة الإفريقية، عدد 23 (2013): ص 91.،

الانتماء الشعوري للفرد التواتي ومصدر اعتزاز له، لما يحمله الرقم (1) من أبعاد فهو رمز التفوق والتميز، لذلك يحرص الفرد على إعلانه وإشهاره، لإثبات ذاته ضمن سياق مجتمعي معين، كما أنه علامة تمييز وفرز اجتماعي.

إنّ هذه الممارسة وما تحمله من علامات، هي دلالة على التطهير من رهن الشيطان، بعد الاعتقاد السائد بأن الشيطان يعلق بالمولود من لحظة خروجه من رحم أمه[1]، بالتالي تخليصه من كل ما من شأنه أن يجعل الفرد مسكونا بالشيطان، وكل ما يتعلق بالحرام والإثم، ويبرز ذلك من خلال قول (نفوسة) : **"راه خرج منو دم الحرام"**[2].

**3/ مراسيم الزواج:**

يعدّ الزّواج من أهمّ الرّوابط الاجتماعية المقدّسة بين الرجل والمرأة، وهو واجب ديني وضرورة اجتماعية، تتّسم بقدر من الاستقرار والامتثال للمعايير، التي يفرضها المجتمع سواء في الماضي أو الحاضر، لذلك اهتمت به المجتمعات الإنسانية ووضعت له قوانين وشروط خاصة، وجعلت له عادات وقيم تختلف باختلاف الثقافات والمجتمعات.

يتّسم الزواج في ثقافة المجتمع الصحراوي بسمات تميزه وتطبعه بطابع خاص وتتمظهر في مجمل تلك العادات والتقاليد التي يتمسك بها أهل المنطقة، والتي تعكس بدورها دلالات وقيم ثقافية.

اتّكأ نص **(ليلة هروب فجرة)** على مجموعة من العادات والتقاليد، التي تختص بها منطقة وادي سوف، لعل أبرزها عادات الزواج والتي تقوم أساسا على عدة مراحل، بدأ من مرحلة اختيار العروس وصولا إلى يوم الزفاف، ومن بين عادات اختيار الفتاة بغرض الزواج أن يقوم الشاب برش قارورة العطر على الفتاة التي تعجبه، بعد مشاهدته لها ترقص "النخ" في محفل عرس **"ومن مظاهر الاستعداد أن يضع في جيبه قارورة عطر، فلو قدر له أن يواجه فتاته المفضلة، له أن يسكب على رأسها العطر علامة على الإعجاب**

---

[1]- آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، ط1 (بيروت، لبنان: دار المدار الإسلامي، 2007)، ص 61.

[2]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 76.

**وتمهيدا لخطبة مستقبلية مفترضة"**[1]. كما نجد ما يسمى عند البدو في المجتمع السوفي بقانون **"الفتن"**، وهو أن يعلن كل من الشاب والفتاة حبهما أمام الجميع، حيث يقوم الشاب بإنشاد قصيدة مطولة على أنغام متقاربة، وتخرج الفتاة لترقص على ضربات الطبل، فترسل شعرها يمينا وشمالا، حتى يقدم أحدهما رمز الاعتراف للآخر، **"فقانون الفتن كما يسمى عند البدو.. أن أحدهما لا ينسحب حتى يقدم رمز اعتراف لنظيره، إما أن ترمي الفتاة شالها للشاب ثم تنسحب اعترافا له.. أو يرمي الشاب عمامته للفتاة اعترافا لها.."**[2].

وأمّا عن عادات الاحتفال بيوم العرس، فتكون في الغالب الأعم نهاية جني محصول التمر والذي يتزامن وفصل الخريف، حيث يستغرق الاحتفال مدة سبعة أيام، وكل يوم يتميز بمراسيم وعادات تختلف عن اليوم الآخر، **"أهل العرس أخبروهم قبل موعد العرس بسبعة أيام كاملة، دعوهم إلى العشاء هم وشيوخهم ليلة الثلاثاء والأربعاء والخميس، ليالي متوالية للغناء وإنشاد الشعر ليلا للكبار، وللعزف على الزرنة ولعب لعبة الزقايري وإطلاق البارود نهارا للشاب عايش وأقرانه..."**[3]، ثم يتم الاستهلال ليوم العرس بإطلاق البارود، يقول الروائي: **"يبدو أن الاستعداد حثيث فالموعد قريب جدا، غدا يوم البداية ليس هناك زرنة ولعبة بارود، لابد من إطلاق البارود إشارة إلى الاستهلال، هذا أمر وارد جدا في أعراس أهل القرى"**[4].

توحي لنا هذه المقاطع السردية ومختلف مظاهر الاحتفال، مدى اعتماد الإنسان الصحراوي البساطة في كل شيء، الأمر الذي يعكس بساطة الصحراء في حدّ ذاتها، ممّا جعل الصحراوي يتمسك ببيئته وبكل ما تحمله هذه البيئة من عادات وتقاليد، تتجلى أساسا في غرابة طقوس ومراسيم الزواج، التي تجعل من مكان العرس مسرحا رائعا للفرجة

[1]- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص 17.
[2]- المصدر السابق، ص25.
[3]- المصدر نفسه، ص 09.
[4]- المصدر نفسه، ص17.

في كل مراحله، ابتداء من مرحلة اختيار العروس، وصولا لليلة العقد ليستمر سبعة أيام بلياليها.

**4/ احتفال تاقطيوط:**

هو احتفال موسمي يتزامن وبدايات فصل الربيع، وفيه يقيم البدو وأهل وادي سوف الولائم والتي تستمر لمدة أسبوع، حيث يقيمون الأفراح ويتصدقون على بعضهم البعض تفاؤلا بقدوم فصل الربيع، ويكون الاحتفال **"مرفوقا بصنع حلوى الرفيس من فتات الكسرة ودبس التمر، حتى تحلو السنة القابلة، وحين يشح الخير، يقل السمن والدبس والقمح والشعير"**[1].

وتأتي روحانية هذا الاحتفال كونه دعوة وتضرع إلى الله عز وجل، أن يعم الخير ويأتي الربيع في أحسن الأحوال، وأن يحفظ المنطقة من رياح السموم، التي تهب في فصلي الربيع والصيف، والتي تقوم بتجفيف التربة الصحراوية ونباتاتها، مما ينقص الكلأ للمواشي وتتلف محاصيل التمور، حيث تكسر عراجين النخيل، وتجف أو "تقنط" كما يقال في اللّهجة المحلية، فهذا الاحتفال هو استباق للأزمة قبل وقوعها. وعادة ما يصاحب هذا الاحتفال مجموعة من القصائد الغنائية، والأدعية الشعرية المتفائلة بعودة الغيث النافع، ليعم البوادي والقفار:

**"بَرْقْ الْضِوي بِينْ لَمْزَانْ فِي الْعَقرْبَة بَانْ**

**سِيلَهْ رِوِي كُلّ عَطْشَانْ خَلّفْ لِرَاضِي نِجِيلَه**

**عْقِيفَةْ وْلِسْلِسْ وْبَدَّانْ كِمَا زَرَعْ فَدَّانْ**

**رَبّ سِبَلْ سِتْرْ لاَمَانْ عَ الْيَاسْرَهْ وَالْقِلِّيله"**[2]

وأمّا عن أصل التسمية وغرابة الكلمة ففيه اختلاف، فمنهم من يقول أنّ معناها الربيع أو عيد الربيع، **"ومنهم من قسمها إلى ثلاثة مقاطع: طق طق طق طق، طيو طيو طيو، أط أط، وقال إنها دلالة على الطيور التي تنقر الحب في فصل الربيع: طق طق**

1- المصدر السابق، ص68.

2- المصدر نفسه، ص 75.

**طق... وتكثر في الربيع وتزقزق: طيو..طيو.. طيو.. الفخ الذي ينصب لها فتقع فيه"**[1]، لكن الأمر المتفق عليه **"أنه احتفال بعودة الربيع، فعندما يكونون في البادية يكثر السمن واللّبن والجبن بسبب انتعاش الزرع والضرع، فتكثر الخيرات، ففي كل سنة يحرقون الأعشاب الضارة والجافة ويكررون الابتهالات إلى الله بالحمد والشكر على الخيرات التي أنعم الله بها عليهم ويبتهلون أن يحفظ ماشيتهم وأطفالهم وأنفسهم من عوادي الطبيعة التي تلين حينا وتقسو أحيانا..."**[2].

ترتبط ممارسة الأفراد لمثل هذه العادات والتقاليد بإشباع حاجات معينة لديهم، والمتمثلة في الحاجات البيولوجية والحاجات النّفسية والاجتماعية، والتي تكفل للفرد الاستمرار في التفاعل مع بيئته وجماعته، ويتجلى ذلك من خلال التحضير للمناسبات والاحتفالات، التي تعمّق لديهم الحاجة إلى الانتماء، والاعتراف بكل ما له صلة بالثقافة المتداولة، بالتالي تحقيق الاستقرار والتكامل الاجتماعي.

**رابعا: الطقوس والمعتقدات:**

لكلّ مجتمع ثقافته الخاصة التي تميزه عن باقي المجتمعات الإنسانية، وهي خلاصة أفكاره وتجاربه التي توارثتها الأجيال، وتشمل الثقافة في أوسع معانيها كل ما يتصل بحياة الإنسان، من مظاهر وممارسات وصور مادية ومعنوية، ومن بينها الطقوس والمعتقدات الشعبية، والتي تمثل الشق الأكثر ثراءً في التراث الشعبي نظرا لتنوّعها، كما أنّها تشكّل الشق الأصعب في الدراسة؛ فإذا كانت العادات والتقاليد تستمد قيمتها من ممارستها أمام الناس وإظهارها للملأ، فإن المعتقدات على خلاف هذه الأنماط تظل حبيسة الصدور مختبئة عن الأعين، باعتبارها هي القوى المحركة لكل الأفعال الاجتماعية، التي يأتيها الفرد منفردا بنفسه أو مجتمعا مع النّاس، كونها نابعة من "نفوس أبناء الشعب عن طريق الكشف أو الرؤية والإلهام، أو أنها كانت أصلا معتقدات دينية إسلامية أو مسيحية أو غير

[1]- المصدر نفسه، ص 74.

[2]- المصدر السابق، ص 74.

ذلك، ثم تحولت في صدور النّاس إلى أشكال أخرى جديدة، بفعل التراث القديم الكامن على مدى الأجيال"[1]، أي إنها مزيج من الحضارات الغابرة.

وتتداخل العادات والمعتقدات الشعبية، إذ يبرز مع كل عادة معتقد شعبي معين، يظل خبيء الصدور يختمر فيها ليتشكل في صور متباينة مبالغ فيها أو حقيقية، يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا.

تعبّر هذه الطقوس والمعتقدات عن مدى ارتباط الإنسان بتراثه المادي- الروحي، حيث يسعى دائما إلى محاولة بعثه من جديد، بإقامة الاحتفالات المعبّرة عن كل مناسبة، والتي تأخذ طابعا شعبيا "ومنحى فولكلوريا ينتهي عادة بانتهاء المناسبة الاحتفالية، إلّا أنّه يبقى راسخا في وعي أو لا وعي الجماعة، التي تتناقله جيلا عن جيل، وتشعر نحوه بقدر كبير من التقديس، ويرون أنه من الصعب بل من المستحيل العدول عنها"[2]، وهذا ما يميزها عن العادات، كما أنها موجودة في كل زمان ومكان، وعند كل الفئات المتعلمين والمثقفين منهم والأميين – بدرجات متفاوتة طبعا، كونها مرتبطة بعمق الطبيعة البشرية.

لقد سعى كتّاب الرواية الجزائرية إلى استثمار عناصر التراث، المتمثلة في المعتقدات والطقوس الشعبية في إنتاج إبداعاتهم الروائية، ليعبّروا بها عن قضايا فكرية واجتماعية وروحية...، ولإضاءة جوانب مظلمة في ثقافتنا الشعبية، لأن هذه المادة التراثية وما تحمله من زخم معرفي وفني وثقافي وأدبي، "أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفني المعاصر عموما والسردي منه على وجه الخصوص،... مما يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة، تخلقها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة، بالعودة المستلهمة لما صلح من التراث"[3].

---

[1]- محمد الجوهري وآخرون، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، ج1،، ط1 (القاهرة: دار الكتاب للتوزيع،1978)، ص 42.

[2]- عاطف عطية، المجتمع، الدين والتقاليد، بحث في إشكالية العلاقة بين الثقافة والدين والسياسة، ط1 (لبنان: جروس برس،1993)، ص 28.

3- نجوى منصوري، "الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية" (أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012)، ص 13.

تزدحم النصوص الروائية موضوع الدراسة بصور شتى من أنماط التفكير الخرافي، أبرزها الاعتقاد بالأولياء والمقامات، والجن والعفاريت والسّحر والشعوذة...وغيرها، والتي تغطي جانبا واسعا من الحياة الروحية والنفسية، التي تعيشها شخصيات الرواية، وتعبر بها في حدود وعيها وثقافتها عن سبل تكيفها مع محيطها الغامض.

**1/ زيارة الأولياء والأضرحة:**

يشكّل الاعتقاد بالأولياء والتعلق بأضرحتهم من أبرز المعتقدات تأثيرا وانتشارا في مجتمعاتنا العربية عموما، والمغاربية والجزائرية على وجه الخصوص، ازدهر "في بيئة فكرية لعبت فيها الطرق الصوفية دورا أساسيا، في تهيئة المناخ المناسب لظهور عقيدة الولاية وانتشارها، وقد بدأت تظهر هذه الطرق الصوفية في الجزائر، نهاية القرن الحادي عشر الميلادي"[(1)]، ثم انتقلت عن طريق دعاة الطرق الدينية والرواة المحترفين إلى الأوساط الشعبية، الذين أقروا بقدرة الأولياء على صنع الخوارق والإتيان بالمعجزات، وتستند ظاهرة تبجيل الأولياء بالأساس في المجتمعات المغاربية عموما "على الأدوار التحررية التي لعبها هؤلاء لفائدة جماعاتهم وحمايتها من كل المخاطر الداخلية والخارجية التي تهددها. فالصلحاء كانوا يمثلون وعي الجماعات بذاتها ويرمزون إلى وحدتها وتماسكها، وقد كان من الطبيعي جدا أن يصبح هؤلاء محل تبجيل وتوقير من طرف الناس أثناء حياتهم وحتى بعد مماتهم"[(2)].

والأولياء في رأي المعتقد الشعبي هم بعض الصالحين، الذين يتميزون بالتقوى عادة، ويظهرون من الكرامات ما يدل على جدارتهم بلقب الولاية هذا، والأولياء على خلاف بعض موضوعات المعتقد الشعبي الأخرى، تتباين صورتها في نفوس الشعب وممارساتهم اليومية تباينا كبيرا، عن صورتها في العقيدة الدينية الصحيحة". فالدّين الإسلامي الصحيح

---

[1]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 127.

[2]- عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، دط (المغرب: أفريقيا الشرق، 2006)، ص 34.

لا يعرف شيئا يقال له مقامات الأولياء، سوى ما يكون للمؤمنين المتقين من درجات عند ربهم، لقوله تعالى: "يَرْفَعُ اللهُ الذِّينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالذِّينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَاتٍ" (المجادلة/11).

إنّ عبادة الأولياء والتعلّق بهم "نبتت في حقل الوثنية السابقة على مجيء الإسلام، ولم يمنع التوحيد الصارم لهذا الأخير من نمو هذا الاعتقاد واتساع رقعة ممارسته، إذ كانت هناك ضرورة فيما يبدو، تقتضي ظهور وسطاء يردمون تلك الهوة، ويملؤون ذلك الفراغ الذي يفصل بين الناس وربهم"[1].

وأمام هذا التفكير يبدو إّن الكثير من المفاهيم والتصورات، التي تتخلل المدونات الروائية هي وليدة هذه الثقافة الشعبية، وتقدم صورة واضحة عن الآثار التي خلفتها هذه الممارسات في عقلية ووجدان الشعب، ففي رواية **(مملكة الزيوان)** تحضر فكرة الاعتقاد بالأولياء الصالحين والتعلق بمقاماتهم بقوة في متن الرواية، يقول الروائي: **" كانت هذه الرحلة التي أخرجوني محمولا فيها لزيارة ولي قصرنا، الولي الصالح سيدي شاي الله،... فوزعوا على الصبيان شظايا كسرة من قمح بوركبة، أعدت لهذا الغرض خصيصا، كما قام بتزويرنا بالولي الصالح، حفيده سيدي مول النوبة، فسيّر مزورنا سيرا رقيقا من الكتان المكدس على ضريح جده، وربطه في تمائمي،... مع حفنة من تراب عند مقدمة قبر جدّه، كانت موضوعة في ودعية فخارية عند مقدمة رأسه للجهة اليمنى، صرها في صرّة، بعدها أعطته أمي خمسة دورو..."**[2]، ولهذه الممارسة طقوس منها ما يمارس بصفة فردية ومنها ما يمارس بشكل جماعي، اعتقادا منهم بقيمة البركة التي يحظى بها هذا الولي ومن هم من نسله، فيطاف حول ضريحه وتوضع الشموع والنقود...، ويطلب الزائر ما يرغب في تحقيقه. كما تقام له زيارات جماعية أسبوعية أو سنوية، تؤديها العشيرة أو القبيلة في شكل احتفالية، **"ذات ربيع، صادف نزول والدي بيننا، لحضور زيارة ولينا الصالح الشريف مولاي الرقاني برقان، والتي كان يحرص كل عام في عودته من تجارته ببلاد السودان لحضورها... وهي أول الزيارات وأضخمها حضورا، وأشهرها ذكرا**

[1] - المرجع السابق، ص 22.

[2] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 67-70.

**بناحيتنا، إلى جانب أسبوع المولد النبوي بتيميمون.... فيقرأ السلكة أولا مع القارئين، على روح الولي المحتفى به، بعدها يتفرج على رقصة البارود، أو إنشاد الحضرة أو قرقبة الحديد في رقصة العبيد، لينهي ذلك الحضور بحضور تجيير الولي الصالح بالجير، وفي الأخير يعتمر أحد البيوت مع الضيوف لأكل وليمة"**[1]. يوحي هذا المقطع السردي بمدى تعلق الآباء بتراث الأجداد والأسياد، والرغبة الجامحة في إيصاله إلى الأبناء، فعملية تجيير الولي تحمل قيمة تعبيرية، تتجلى في عملية التجديد والتي تحمل بعدا نفسيا، حيث يتجدد الاعتقاد بالأولياء، والارتباط بهم والتبعية لهم في كل مناسبة تتيح لهم تأصيل تلك المعتقدات وطقوسها، تثبيتا لها في نفوس الأبناء، لتتوارث أبا عن جد، بوصفها ظاهرة لا تتنافى مع دينهم الأصلي (الإسلام) - حسب رأيهم-، فهم يعبدون الله الواحد، ويبجلون في الوقت نفسه وليا أو أكثر من ولي، كما أنها تمثل بالنسبة لهم مناسبة شعبية، لها دور بارز في تدعيم العلاقات الاجتماعية، فهي فرصة لتلاقي أفراد الوحدات الاجتماعية وتوسيع العلاقات، كما تمثل رمزا لوحدة الهدف الاجتماعي تجاه القضايا الخارجية.

هذا التصوّر للأولياء الصالحين نجده أيضا في نص **(مولى الحيرة)**، إذ يحمل المكان بعدا روحيا يطهّر النفس، ويمنح الزائر الراحة والهدوء الداخلي، يقول **"إسماعيل يبرير"** على لسان الراوي: **"بعد والده، اهتم برعاية أمه التي ذبلت وضيعت أسلوبها في الحياة، أراد أن يعوضها غياب الزوج. فكان يجالسها أكثر من السابق، ويرافقها في رحلات متقاربة نحو قبب العطايا، هناك تعد قهوة، وتحضر روينة صدقة على روح زوجها الراحل، ويخرجها هو لأي زائر لمقبرة القبب أو للأضرحة"**[2]، فزيارة المقابر والأضرحة هي متنفس مخيالي شعبي للآلام والخوف والحزن، وصولا إلى الشعور بحالة من الاستقرار النفسي والتفاؤل بالمستقبل.

وممّا لا شك فيه أن أهم المقومات التي دعمت بقاء واستمرار ظاهرة تكريم الأولياء والاعتقاد بهم، هو كونها أحد مقومات المعتقد الشعبي الجزائري، وجزء من شخصية الفرد

---

1- المصدر السابق، ص 103.

2- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص 177.

الجزائري وواقعه الثقافي، لذلك انعكست هذه الظاهرة في المتون الروائية لتكشف لنا عن هويّة النص وتبرز خصوصيته.

### 2/ ظاهرة السّحر والشعوذة:

عرفت الشعوب السّحر والشّعوذة منذ القدم، حيث دلّ الفحص الفولكلوري على جود هذا النّمط من الاعتقادات الشّعبية لدى كل المجتمعات، وفي كل مراحل تطوّرها[(1)]، كما أنّ "الاعتقاد بالحسد والعين الحاسدة هو أحد المعتقدات الشّعبية الإنسانية، التي لا يمكن نسبتها إلى شعب واحد وحصرها به، فتكاد الشعوب البدائية في التاريخ القديم تجمع كلها على مفعول اللّعنات وشرّ العين الحاسدة"[(2)].

وقد وردت لفظة "السّحر" في القرآن الكريم في مواضع عديدة، لقوله عز وجل: "وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَان وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ" (سورة البقرة/102).

وكذلك قوله تعالى: "فَلَمَّا جَاءَهُمْ مُوسَى بِآيَاتِنَا بَيِّنَاتٍ قَالُوا مَا هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُفْتَرَى" (سورة القصص/ 36). وهذا ما يؤكّد على أنّ السّحر عرف ومورس منذ القديم.

وأصل السّحر "صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره، فكأن السّاحر لما رأى الباطل في صورة الحق وخيل الشيءَ على غير حقيقته قد سحر الشيءَ عن وجهِه، أي صرفه... وإنما سميت العرب السحر سحرا، لأنّه يزيل الصحة إلى المرض"[(3)].

ويرى **ابن فارس** أنّ السّحر هو" إخراج الباطل في صورة الحق"[(4)]، كما أنه "مجموعة أساليب تستخدم للتأثير على القوى الطبيعية، أو الخارجية للطبيعة عن طريق

---

[1]- ينظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ط3 (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1971)، ص 178-179.

[2]- حسن الباش، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، ط1 (دار الجليل، د.ت)، ص 243-244.

[3]- وحيد بن عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، ط3 (القاهرة: مكتبة التابعين، 1992)، ص 15.

[4]- المرجع نفسه، ص 16.

أداء بعض الممارسات الشعائرية، التي يعتقد أنها تؤدي إلى النتائج المرغوبة"[1]. من هنا نجد أنّ كل التعاريف تتفق في مضمونها على أن السّحر يلحق الأذى والضرر بالغير، وإن كانت الوسائل مختلفة.

ويتضمّن السّحر في المعتقدات الشعبية النّقاط التالية[2]:

- "الاعتقاد في أشياء تجلب الحظ، وأخرى ممنوعة أو مكروهة.
- التوقّي مما يجلب الشر أو النحس.
- اللّعن: بمعنى استدعاء القوى غير المنظورة بقصد إيذاء الملعون.
- التبرك: وذلك باتخاذ مراسيم أو النطق بعبارات يقصد بها جلب الخير.
- العين: الاعتقاد أن نوعا معينا من العيون له تأثير طيب وآخر له تأثير رديء.
- الأيام: هناك أيام من الأسبوع، وأخرى على مدار السنة لها تأثير طيب، وأخرى ذات تأثير تخشى عاقبته.
- الأعداد: إذ يعتقد بالمثل أن لبعض الأعداد تأثيرا مكروها أو مستحبا، وأخرى ذات دلالة طبية".

وغيرها من المعتقدات السائدة والرائجة في حياة الشعوب، والتي لاتزال تسيطر عليها إلى يومنا هذا.

ونميّز في طقوس السّحر والشّعوذة بين ثلاثة أنواع من الممارسات ألا وهي: الوقائيات، الغيبيات، والسّحريات. أما الوقائيات "فهي مجموعة من الممارسات تخرج في ظاهرها عن الإطار الديني الضيق، دون أن تصبح بالضرورة ممارسات سحرية، إذ تهدف بالأساس إلى الاحتماء من كل القوى والأخطار الفوق طبيعية، التي تتربص بالنّاس للإيقاع

[1]- محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دط (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1995)، ص 131.

[2]- محمد الجوهري وآخرون، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، ص48-49.

بهم، وبالأخص في ظروف ضعفهم كفترات الحمل والولادة والنفاس والرضاعة والختان والزواج وغيرها"[1]، وقد وظّف "**الزيواني**" هذا النمط السحري الغرائبي في مواطن عديدة من روايته، "**قبل أن أذوق، وليس أن أتذوق حليب أمي، كانت عيشة مباركة قد أوصتها قبل الخروج من عندها، بأن تضع أصبعها الأيمن، حتى يبلغ ثلثه في العسل المخلوط بالشيح، وتضع منه قليلا في فمي، بعدها أخرجت أمي ثديها الأيسر، ووشكت في قدح طيني صغير، وشكات معدودات من حليبها، وأمرت قامو بأن تضعه فوق سطح البيت بعد الغروب، لكي يشربه طائر يسمى عندنا سحيرة الليل، وأنجو من رضعتها القاتلة، إذا ما قامت أمي لشغلها أو لقضاء حاجتها عند جارتها أمبيريكة، وتركتني وحدي بعد الغروب، أو سهت عن تغطيتي في الخطير**"[2].

كما تحظى بعض الممارسات الوقائية في الثقافة الشعبية بالقبول عند عامة الناس، فهي لا تعني بالنسبة إليهم أكثر من ممارسات وقائية من أخطار العين الحاسدة، وهذا ما يسرده لنا "**أحمد زغب**" في "**ليلة هروب فجرة**" بقوله: "**خرجت (طمطم)... تحمل المجمرة الكبيرة على رأسها ينطلق منها دخان كثيف أبيض، وكانت ترقص وتفتح قبضة يدها، وتوجهها يمينا وشمالا، في إشارة واضحة إلى الخمسة التي تعتبر تعويذة سحرية لعين الحسود، ودخان البخور يطرد كذلك الأنفس السيئة**"[3].

أمّا الغيبيات فهي "مجموعة من الممارسات، تهدف إلى الاحتماء بالقوى الغيبية في حدود معينة وعبر وساطات محددة. ونقصد بها كل المحاولات الرامية إلى استشراف المستقبل والتنبؤ بالغيب"[4]، وترتبط عادة بالطلبة (حفظة القرآن)، أو العرّافين الذين يدّعون القدرة على كشف الأسرار واستطلاع الغيب، وهذا ما أورده لنا "**إسماعيل يبرير**" في رواية "**مولى الحيرة**" بقوله: "**حدث أن زارت بيت جلول عرافة، وحكمت على التالية**

---

1- عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، ص 170.

2 - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 46-47.

3 - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص117.

4 - عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، ص 172.

**بالزواج من رجل اسمه رشيد، وصدقت الفتاة في داخلها ذلك، وتظاهرت بالسخرية من تقديرها، بينما كانت أمها تنهرها بنظراتها وتدعوها إلى الإصغاء. قالت العرافة: إنها ستتزوج من رشيد صاحب البشرة البيضاء والسيارة السوداء والبيت الواسع والمال الكثير، وأضافت: إن الكثيرات سيحسدنها في رشيد ويسعين إلى سلبها أميرها، وأبدت نوعا من القدرة على حماية زوج التالية قبل أن يتم الزواج، الأمر الذي جعل الأم تغدق عليها لباسا ومالا..."**[1].

أمّا النوع الأخير من هذه الممارسات والمتمثل في السحريات، فهي "سلوكات يقوم بها أو يشرف عليها سحرة محترفون، داخل أماكن بعيدة عن العيون وفي سرية كاملة. وتخضع هذه الممارسات بشكل عام إلى مبدأ المطابقة السحري، الذي يسقط مجموعة من الخصائص المراد نقلها من كائن حيواني أو إنساني، عن طريق استعمال أوصافه أو أجزاء منه على الشخص المستهدف من وراء العمل السحري"[2]، ويحضر هذا النوع من الممارسات في رواية **(مملكة الزيوان)** من خلال هذا المقطع: **"...كان بيتا شبه خال، وكما روت لي عمتي، فقد كان يسكن لوحده مع شياطينه وعفاريته، ... كان يجلس على حصير سعفي مستطيل، مرقت على يمينه وعلى شماله كتبا صفراء...وضعت إلى جانبها هي الأخرى عقاقير وأبخرة مع بخارها الطيني، ... فتناول كتابا أصفر من تلك الكتب التي كانت على يمينه ففتحها، وقلب أوراقها تقليبا كثيرا، عنّ لي من ذلك التقليب جداول، وحروف ملتصقة، ورموز رأيتها.... قرّب من نفسه الدواة وقلم القصب، واستل ورقة صفراء،.... وكتب لي كتابة، وسطّر جداول، بها حروف أبجدية ملتصقة، وطلب مني أن أحتفظ بالحرز، حتى تأتي أميْزار من تونس لقصرنا، فاغسل كتابه في الماء، وقم برشه في طريقها، عندها تقضي حاجتك من قلبها"**[3].

---

[1] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص 111.
[2] - المصدر السابق، ص 173.
[3] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان ص 212-217.

يبرز لنا الكاتب في هذا المقطع السّردي طبيعة العلاقة بين الإنسان والاعتقاد بالممارسات السحرية، هذه العلاقة التي تعمل على تجديد نفسها في كل عصر لتغالب عوامل موتها، وتمكن لنفسها مكانا وسط ظروف اجتماعية واقتصادية جديدة تتسم بالتنوير والتعليم، فقد آمن **(المرابط)** بقدرة الطالب **(أيقش)** على حل مشكلته ونيل حب **(أميْزار)**، فالإنسان مهما كان مستواه العلمي والثقافي فإنه مفطور على التوجه نحو قوى تفوقه قوة، نتيجة إحساسه الدائم بالضعف.

لقد أراد الروائيون من خلال هذا التوظيف التّنبيه إلى علاقة الإنسان بالمعتقدات السّحرية، ومدى الترابط الشّديد بين الفرد الصّحراوي الجزائري وبين مرجعيته التراثية، فهو لا يستطيع الانفصال عنها؛ لأنها راسخة في أعماق شعوره، كما أنّ حياته غنية بالمعتقدات، فما أن يعي الإنسان هذا الوجود، حتى تصادفه في كل حركاته وسكناته، والتي تمدّه بمخزون كبير من الطاقة، تمكّنه من مجابهة معضلات الحياة.

**خامسا: الأغنية الشعبية:**

من المعطيات التراثية التي كانت حاضرة بشكل لافت في أنسجة الخطاب الروائي الجزائري: الأغاني الشعبية، والتي حظيت بعناية كتاب الرواية لارتباطها بوجدان الشعب من جهة، ولقيمتها الأدبية من جهة أخرى، بوصفها رافدا تراثيا راسخا، يطعّم الرواية ويمنحها مذاقا جديدا.

تعدّ الأغنية الشعبية أرقى أشكال التعبير الشعبي وأصدقها، لقربها من المجتمع الشعبي من ناحية، ولارتباطها بمناسبات متعددة متعلقة بالعادات والتقاليد والعرف الاجتماعي الشعبي من جهة أخرى[1]، تشيع وتنتشر بين عامة الناس، ويتناقلونها عبر الرواية الشفوية، ويغنونها فرادى أو جماعة في شتى المناسبات، مكتسبة صفة الاستمرارية لأزمنة

[1]-ينظر: حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ط1 (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2003)، ص 45.

طويلة، وهذا ما يجعلها تتصف بالمرونة والحيوية؛ "أي إن نصها لا يثبت دائما، بل تطرأ عليه تحويرات، تعديلات وإضافات عبر هجراتها وتوتراتها زمانا ومكانا"[1].

ويمكن القول بأنّ مؤلّف وواضع الأغنية الشعبية الفولكلورية فرد واحد، "لأن الشعب كجماعة بشرية لا ينتج عنصرا معينا، فكل عنصر من عناصر التراث التي ندرسها لابد أن يكون من صنع أفراد بعينهم"[2]، غير إن علم الفولكلور استقر على مجهولية مؤلف أو مبدع العنصر الشعبي.

إنّ صياغة المنجز الروائي ومزجه بالأغنية الشعبية هو أبرز المظاهر الفنية، التي اعتمدها كل من الروائي **"أحمد زغب"**، **"إسماعيل يبرير"** و**"الصديق حاج أحمد"** في منجزهم السردي. ومن الأغاني التي جاء توظيفها في رواية **(ليلة هروب فجرة)**، والتي كانت تمثل مفصلا مهما في أحداث الرواية منذ بدايتها، تلك القصيدة التي كان ينشدها بطل الرواية (عايش) ويرددها في كل مرة، حيث يقول فيها:

**"أَضْوَى مِ لَّفْجَارْ.. خَدَّكْ يَا فَجْرَةْ**

**أَضْوَى مِ لَّفْجَارْ.. خَدَّكْ يَا فَجْرَةْ**

**عْيُونِكْ جَدّي الرّيمْ.. فِي سْطُوحْ لَمْجَرَى..**

**يَا ضَاوْيَة ضَيّْ فِينَارْ يَا سُودْ لَنْظَارْ**

**يَا شَايْدَةْ بِيْنْ لَجْيَالْ كِمَا شَادْ بَيّْ السَّرَايَا**

**زِينِكْ غَلَبْ كُلّ حَكَّارْ**

**جِي فُوقْ لِخْيَارْ**

**وَمَا فَصَّلْ اللهِ وْمَادَارْ**

**فَصَّلْ الزِّينْ الْوقَايَا"**[3]

[1] - شوقي عبد الحكيم، الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، ط7 (بيروت، لبنان: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت)، ص 11.

[2] - محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصرين ط1، 2006، ص 154.

[3] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص 115-116.

لقد سعى **(عايش)** إلى تخليد هذه الأغنية التي حفظها عن **(رابح)**، حيث وقعت في وجدانه وعواطفه، فعبّر بها بصدق عن إعجابه وحبه للبطلة **(باكي)**، التي أصبحت تدعى **(فجرة)**، والتي تحولت بدورها إلى رمز للحب الصادق، الذي يتحدى أعراف القبيلة وقوانينها، فهذه القصيدة الغنائية هي بمثابة صياغة رمزية وشكل من أشكال الاتصال بين **(عايش)** و**(باكي)**.

وقد تنوعت الأغاني الشعبية في عمومها داخل المتن الروائي، بين أغاني ذات صيغة وطابع شعبي، كما هو الحال في الأغنية التي أنشدها **(عايش)**، وأخرى متوارثة "انتقلت شعبيا عن طريق الذاكرة الشعبية، وهي بذلك لا ترتبط بمؤد معين، بل يؤديها كل النّاس كلما دعت الحاجة إلى ذلك، وفي المناسبة الخاصة بها"[1]، ومثال ذلك تلك الأغاني والأهازيج التي ترددها النساء في احتفالات الختان:

**"هَذَا النَّهَار لَمْبَارَكْ وَلَآخُرْ سْعِيدْ**

**وَاللِّي حْضَرْ مُحَمَّدْ وسِيدِي عبِيد**

**هَذَا النَّهَارْ لَمْبَارَكْ يَا مُومْنِينْ**

**السِيَّدْ عْلِي وأولادُه لَفُّو فَازْعِين**

**أوروروروروروروروري"[2].**

وأغاني أخرى تستعملها الأمهات لتغليب النوم عند الصبي وهو في الحجر، كالتي أوردها لنا "الزيواني" في روايته:

**"الله الله الله**

**يَا سِيدِي بُوتَدَارَة**

**يَا مَنْ جَاهَكْ عند الله**

**أَرِجَالْ الصَبَّارَة**

---

[1] - حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، دط (الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، 1993)، ص 120.

[2] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص57.

**جيتْ أمْهَوَّدْ لتْوات**

**ألقيتْ الزَّعْفَة مَا أبْقَاتْ**

**أَدَّاهَا بُورِيشَات**

**أوْ لَحْت العَارْ أَعْلَى مُولَانَا"**[1]

إنّ هذه الأغاني المرتبطة بهدهدة الصبي، تعدّ مرحلة تمهيدية مهمة "لبداية تعلق الطفل بتراثه وموروثه الذي يعدّ خبز الشعوب وزادها، وتهيء الطفل وتجعله على استعداد لتقبل تراثه وموروثه بمحبة ولهفة، وتلعب غريزة الطفل دورها في بحثها الدائم عن المعرفة وتعلم المزيد"[2]، كما أنّها محملة بدلالات عقائدية وموروثات قديمة، حافظ الزمن على بقائها كالتوسل بالأولياء، كما تؤرخ لأحداث مضت كما هو الحال في هذه الأغنية، التي تحكي عن حادثة الجراد التي حلت بمنطقة توات، والتي قضت على الأخضر واليابس، ويدل على ذلك قول الأم "أداها بوريشات" كناية عن الجراد. وهذه الأغاني وإن كانت في ظاهرها تؤدي دورا معينا، فإنها في باطنها تعد متنفسا للأم، التي تعبر بها عن أحاسيسها ومخاوفها وذكرياتها، الحلوة منها والمرة.

كما نجد نوعا آخر من الأغاني "التي يؤديها مغنّ شعبي حقيقي ومحترف ونابع من البيئة الشعبية"[3]، وهو ما نجده في رواية **(مولى الحيرة)**، إذ يوظف الروائي أغنية نايلية للمغني "حميدة النايلي"، **"يا النخلة الضواية ترقص في رقص العجب"**[4]، والتي يتغنى فيها المغني بالمرأة النائلية، ويرمز لها بالنخلة بوصفها رمزا للهوية الصحراوية، ورمزا للجمال والبهاء والاستقرار، والرسوخ والثبات، كما يستعمل بعض الألفاظ الأخرى التي تعكس لنا التراث النائلي مثل: الخلخال، برنوس عرب، السعداوي... وقد حاول **"إسماعيل يبرير"** أن

---

1- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 49.

2- علي عبد الله، "وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة"، مجلة الحياة الموسيقية، تصدر عن وزارة الثقافة ، مديرية المسارح والموسيقا، سوريا، عدد 35 (2005): ص09.

3- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، ص119.

4- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص43.

يستخدم كل الوسائل الفنية في نصه ليبلور لنا رؤيته للتراث الشعبي، الذي يسعى من خلاله إلى التأصيل للهوية الصحراوية الجزائرية التي تعاني التهميش.

إنّ هذه الأغاني على اختلافها وتنوعها نابعة من وجدان الشعب، تعبّر عن الذوق الشعبي والقيم الجمالية، وهي الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس وعواطف، وقد وجد فيها الروائيون ضالتهم لإثراء نصوصهم، والتعبير عن القضايا والهموم التي تشغلهم، من خلال توظيف الأغنية الشعبية بطريقة فنية بهدف خدمة الحاضر والمستقبل.

## سادسا: الأمثال والألغاز الشعبية:

### 1/ الأمثال الشعبية:

المثل مأخوذ من المثال "وهو قول سائر، وهو كلمة تسوية؛ يقال هذا مثله، كما يقال هذا يشبهه، وشَبَهُه"[1]، وقد ورد ذكره في الكتاب الحكيم في مواضع عديدة منها قوله عز وجل: "تِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا العَالِمُونَ" (سورة العنكبوت/ الآية43).

وهو من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس، حيث يرى **ابن عبد ربه** أن "الأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عمّ عمومها"[2]، وفي هذا القول تأكيد على سعة انتشار المثل وتميزه بين باقي الأشكال الأدبية الأخرى.

---

[1]- سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص295.

2- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج3 (بيروت: دار الكتاب العربي، 1982)، ص63.

ويعرّفه **عز الدين جلاوجي** بقوله: "هو عبارة موجزة، لطيفة اللفظ والمعنى، يصدر عن عامة الشعب، ليكون مرآة صادقة له، يعبر عن مخزونه الحضاري، وواقعه المعيش، وآماله وتطلعاته المستقبلية، وهو مرتبط غالبا بحكاية وقعت سواء عرفنا قائله أم جهلناهما"[1].

وترى **نبيلة إبراهيم** أنّ "الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدل على إصابة المحز وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى، أما من ناحية المبنى فإن المثل الشرود، يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس، من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال، ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية"[2]. فالمثل هو خلاصة تجارب الأمم ومحصول خبرتهم، وضرب من ضروب التعبير التي جادت بها قريحة الشعوب، فعبرت عما تزخر به نفوسهم من علم وخبرة وحقائق واقعية.

ويعدّ المثل من أهم أشكال الأدب الشعبي حضورا في النصوص الروائية، ويرجع ذلك إلى ما يتمتّع به المثل الشعبي من سمات تميزه عن غيره من الأشكال الشعبية الأخرى، لعل أهمها وروده كخلاصة لتجارب الأجيال ومرآة عاكسة للإنسانية في أرقى صورها، مما أكسبته الشيوع والإقناع فصار بهما نوعا حجاجيا، لأنّه لا يصدر إلا عن حكيم متمرس فقه حقيقة الحياة وخبر معناها، ناهيك عن تميزه بالإيجاز وتأكيده للمعنى.

وقد تفطّن الروائيون والمبدعون "لأهمية هذا النوع الأدبي فضمنوه إبداعاتهم، وأدمجوه بجوار بنيات رواياتهم، وذلك للكشف عن سلوك الشخصيات، وعن انتمائهم الطبقي، ونزوعها الفكري في صورة مناجاة ومونولوج داخلي، أو في شكل حوار عادي مع نفسها أو مع الغير"[3]، فالأمثال وسيلة للكشف عن ملامح الشخصية، والبيئة التي تعيش فيها عن، طريق الإشارات والتلميحات التراثية التي تستخدمها في حواراتها، وفي هذا السياق

1- عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف (سطيف: مديرية الثقافة، د.ت)، ص11.
2- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3 (مصر: دار النهضة للطباعة والنشر، 1991)، ص174.
3- سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص296.

نجد الروائي **"الصديق حاج أحمد"** في روايته **(مملكة الزيوان)** يوظّف مجموعة كبيرة من الأمثال الشعبية، التي كانت تتخلل حوار الشخصيات منها:

- **"اللّسان ما فيه عظم يا ولد بويا"**[1]، وأصله ( اللسان ما فيه عظم)، يضرب هذا المثل في الذي لا يتوافق مع ما في القلب. وقد ورد هذا المثل في الرواية على لسان والد **(لمرابط)** محدثا نفسه، بعدما شعر بأن تهنئة أخيه **(حمو)** له مصطنعة، وأن ما قاله من أدعية يناقض ما يكنه في صدره من حقد وغل اتجاهه.

- **"تاكل الغلّة أو أتسب الملة"**[2]، يقال هذا المثل للإنسان اللئيم الذي ينكر فضل الناس عليه، فمن الناس من تسدي له من ألوان النعم والمكارم الدهر كله، لكنه يقابل ذلك بالإنكار والجحود والرد بالسيئة والأذى. وقد ورد هذا المثل في الرواية ليؤدي دوره بحيث جاء متسقا مع الحدث ومعبرا عن شخصية عم **(لمرابط)**، الذي أحزنه ميلاد ابن أخيه الذي يراه منافسا له في الميراث، ويعود الروائي إلى هذه الفكرة ويورد لنا مثلا آخر في موضع آخر من الرواية بقوله: **"ربيتك يا أجريتي أو تاكليني"**[3].

- **"الماء إيلا نكسر في الجنان ما ضاع"**[4]، ومعناه أنّ الماء إذا سال في البستان بقصد أو بغير قصد، فهو مفيد في كل الأحوال وغير ضائع. وقد ساق لنا الروائي هذا المثل لموافقته لقانون الثورة الزراعية الذي أحدث خللا في القصر، حيث فرض على سكانه التبرع بجزء من أملاكهم من سباخ وفقاقير، التي حبست على الذكور دون الإناث، وبحيلة منهم استطاعوا أن يحبسوا أملاكهم بين أيديهم، من خلال تبرعهم بها لأزواجهم وأبنائهم.

- **"أتكركيب لكدا ولا أشفاية لعدا"**[5]: أي أن يتحمل الإنسان الفقر والحاجة، أفضل من أن يكون لقمة صائغة في أفواه أعدائه يفعلون به ما يشاؤون. وقد سيق هذا المثل في الرواية ليعبر لنا عن حال **(الغيواني)**، الذي فضل الهجرة اجتنابا لكلام الناس

---

1- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص56.
2- المصدر نفسه، ص59.
3- المصدر السابق، ص196.
4- المصدر نفسه، ص167.
5- المصدر نفسه، ص181.

**"بعد أن أفلس وكثرت مغارمه وديونه، فباع سباخه وقواريطه من ماء الفقاقير؛ لأنه كان مسرفا على نفسه في اتباع الغيوان والشهوات، ما ظهر منها وما بطن ... فكان لا يكفيه ما ينتجه بسبخته منهما، بل ويزيد عليه شراء، ولاسيما من الأخير، ما أفلسه وجعله مضرب الإفلاس، ليس بقصرنا فحسب؛ بل بناحيتنا فلم يجد من حيلة تنجيه من شفاية الأعداء ونكايتهم إلا أن يفرّ بنفسه"**[1].

وقد ساهمت الأمثال الشعبية في امتلاء شخوص رواية **(ليلة هروب فجرة)**، حيث اختار الروائي أن يطالعنا على مخزون ذاكرته الشعبية، من خلال توظيفه لمجموعة من الأمثال الشعبية باللهجة المحلية، والتي جاءت منسجمة مع بنية النص، فالمثل فوق كونه خلاصة لتجارب إنسانية طويلة، وفوق جماله اللفظي وبلاغته، هو صورة مباشرة لأحوال المجتمع المتداول فيه.

- **"العود لي شرف ما يجي منو مخطاف"**[2]: **ومعناه** أن أغصان الشجرة الصغيرة تمتاز بالليونة والمرونة، فيؤخذ منها عود ويلوى ليصبح على شكل منحن، ويكون بذلك مخطافا يشد في الحائط لتعليق الأشياء عليه، أما غصن الشجرة الكبيرة فيكون صلبا يصعب ليّه إلا بكسره. ويضرب هذا المثل للدلالة على الضعف بعد القوة، لأن الإنسان يكون في شبابه مفعما بالنشاط والحيوية أما في كبره فيقل نشاطه وتصعب حركته، وهذا ما كان يرمي إليه **(العم رابح)** الذي كان يعلّم الشباب الحركات الرشيقة للعبة إطلاق البارود، التي كان يفعلها أيام شبابه لكن الشباب لا يتقنونها، فيحدثونه بأن يفعلها أمامهم كما كان يفعلها من قبل، فيردد على مسامعهم هذا المثل الشعبي.

- **"العمشاء في بلاد العميان تسمى أم الأعيان"**[3]: **يقال** هذا المثل عندما نعتبر الرديء في المجتمع شيئا حسنا، لأنه ليس هناك ما هو أردأ منه. ويقال: إنّ امرأة كانت عمشاء ذهبت إلى قرية كلّ أهلها كانوا عميانا، وكانت تصنف على أساس أنها آية في الجمال

---

[1] - المصدر نفسه، ص180.

[2] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص17.

[3] - المصدر نفسه، ص34.

طالما أن كل من في القرية كانوا عميانا، وذات يوم مر رجل حكيم بالقرية وكان خبيرا بالنساء، فتقدمت منه المرأة التي كانت تعتقد أنها أجمل امرأة، فقال الحكيم الذي عذر جهلها: **"العمشة في بلاد العميان أم الأعيان"**. وقد جاء هذا المثل على لسان كبار أهل سوف الذين لم يجدوا في الطالب **(الساسي)** صفات الطالب بالمفهوم الحقيقي للكلمة، وهو الذي يحفظ القرآن كاملا، ويقرئه للصبية ويصلي بالجماعة، أما **(الساسي)** فلم يحفظ من القرآن إلا الربع، ولم يكن يصلي بالناس جماعة، ومع ذلك يقدمونه للصلاة في المناسبات الاجتماعية لعدم وجود من ينوب عنه.

**2/ الألغاز الشعبية:**

تمثّل الألغاز ركنا مهما من أركان الثقافة الشعبية المتنوعة، تتداولها العامة باللهجة العامية المحلية، وتنتقل من جيل إلى جيل عبر الرواية الشفوية. وهو شكل من أشكال التسلية في مرحلة تاريخية تكاد تنعدم فيها وسائل الترفيه، حيث كان فيها الاجتماع الإنساني أشدّ تماسكا وأكثر تلاحما، يقوم أحد الرواة بإلقاء اللغز ويتصدى له الحضور بمحاولة حلّه، عن طريق التكهّن واستخدام الذكاء، وتدّل الألغاز على مستوى الثقافة الشعبية ومدى تنوع موضوعاتها، لذلك نجد ألغازا مرتبطة بالحيوانات، وأخرى بالنباتات وأخرى بالظواهر الكونية ... وغيرها، تعرّفه **نبيلة إبراهيم** بقولها: " إنّ اللّغز شكل أدبي شعبي، قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، كما أنه يساويها في الانتشار، ولم يكن اللغز في الأصل مجرد كلمات محيرة تطرح سؤالا عن معناها بين شلة الأصحاب في الأمسيات الجميلة، وهذا ما يدفعنا إلى أن ننعته بوصفه عملا أدبيا شعبيا شأنه شأن الأنواع الأدبية"[1].

لقد عرفت الشعوب الألغاز منذ القديم، وانتشرت في مختلف المجتمعات، كما عكست لنا طبيعة وثقافة كل بيئة، تقول **جميلة جرطي** في هذا الصدد: "تعتبر الألغاز إحدى روافد الأدب الشعبي الموروث في أي بلد من البلدان، وبالتالي فهي شكل من أشكال الثقافة الترفيهية التربوية المتسمة بالابتكار لقهر الواقع، الذي عادة ما يتصف بالنمطية

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص178.

والجهد المضني"[1]. فالألغاز ليست حكرا على شعب أو مجتمع دون آخر، فهي ذات ملمح عالمي عرفتها الشعوب على اختلاف مستويات ثقافتها.

ويشترك اللّغز الشعبي مع الأجناس الشفهية الأخرى في مضمونه وغاياته وأدواته التعبيرية الفنية، إلا أنه يختلف عنها من حيث بنائه الذي يتوزع على النحو الآتي[2]:

- **بنية الاستهلال:** ونعني بها مقدمة اللغز، والتي تتميز عادة بالثبات نحو: حاجيتك ماجيتك...
- **المحمول الاستفهامي:** والمتمثل في نص السؤال والذي يتميز بالغموض.
- **بنية الجواب أو الحل:** بمعنى الانتقال باللغز الشعبي من الطابع الترميزي الغامض، إلى الوضوح عبر فك شفراته والتوصل إلى الحل.

ويعدّ توظيف اللّغز في العمل الروائي تحليلا لطبيعة البيئة الشعبية التي يقوم عليها النص، كما أنه يجعل القارئ في حيرة وتردد في محاولة اكتشافه حل اللغز، قبل أن تكشفه إحدى شخصيات الرواية.

استطاع "أحمد زغب" في نص **(ليلة هروب فجرة)** أن ينقل لنا صورة لطبيعة البيئة البدوية، من خلال توظيفه للغز الشعبي الذي ورد على لسان **(الخالة زينة)** في سؤالها لـ **(باكي)** والذي تقول فيه: **"ثلاثة كلاب واحد ينبح ليل نهار، وواحد يتحرك فيشعل النار، والآخر ينتقل من دار إلى دار"**[3]، إنّ هذا اللغز استقى مادته من البيئة البدوية، فالكلب هو علامة دالة على الحياة في البادية، ويحتل أهمية كبيرة في حياة البدو، فهو الحارس والأنيس، بالتالي تشكل المحمول الاستفهامي من ثلاث محمولات، قامت كلها على عنصر واحد وهو "الكلب"، الذي حمل بدوره دلالات مختلفة في الثانية والثالثة.

---

1- جميلة جرطي، موسوعة الألغاز الشعبية، ط1 (الجزائر: دار الحضارة للنشر والتوزيع، 2007)، ص187.

2- ينظر: أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي (المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشعبية، التراث، الفولكلور، الحكاية الشعبية)، دط (الجزائر: دار الكتاب الحديث، 2010)، ص130.

3- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص03.

أمّا الأولى فتدل على الكلب، هذا الحيوان الذي يلازم حياة الإنسان في صيده ورعيه...، وأما الكلب الثاني الذي يتحرك فيشعل النار، فهو زناد آلة القرابيلة ( آلة إطلاق البارود)، وأما الكلب الأخير والذي ينتقل من دار إلى دار، فهو القطعة المتحركة من لعبة الخربقة (والتي أشرنا إليها في مبحث الألعاب الشعبية)، حيث يقال أثناء إخراج قطعة من قطع المنافس : كلبك مات.

وقد توصّلت **(باكي)** إلى حلّ اللّغز من خلال فكّ شفراته، عبر خاصية التشبيه التي استقتها من بيئتها، تقول **(باكي)**: "**...هذا أحد الكلاب الثلاثة. سمعت أيضا أن في الخربقة ديارا، والكلب إذن تنقل من دار إلى دار. تلك هي حجاية خالتي زينة...**"[1].

لقد سعى الروائيون إلى توظيف الفنون القولية بهدف تعميق دلالة النص، حيث تتبدى أهمية توظيف الأمثال والألغاز الشعبية في المتن السردي، في ما تعكسه هذه التعبيرات من ثقافة شعبية تكشف لنا أساليب التواصل بين أفراد المجتمع، وتفصح عن طرائق التعبير القائمة على التلقائية والعفوية للمواقف والمشكلات، التي تواجه حياة الأفراد، فهذه التعبيرات هي نتاج أدبي شعبي، يتجاوز الانعكاس البسيط للوعي الجماعي الواقعي، إلى التعبير عن طموحات ونوازع الجماعة، التي تتحدث بلغة هذه التعبيرات، لتعبر عن وعيها الذي يمثل "حقيقة موجهة من أجل حصول الجماعة المعنية على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه"[2].

### سابعا: الرقص والموسيقى:

يهتم الباحث الأنثروبولوجي بدراسة الإنسان في مختلف نشاطاته الفكرية والثقافية، ومن بينها الرقص والموسيقى الشعبية، حيث اتخذها موضوعا للدراسة، بوصفها نتاجا فكريا محملا بالعديد من الرموز والدلالات، التي تسمح بفهم طبيعة حياة المجتمعات والاطلاع على إبداعها الشعبي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص03.

[2]- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي -دراسة بنيوية تكوينية-، ط1 (الدار البيضاء، المغرب: دار الثقافة، 1985)، ص11.

ويعدّ الرقص نوعا من الممارسات الفولكلورية، يعرفه **أحمد زكي بدوي** بأنه "حركات إيقاعية لا تؤدى بدافع العمل، ولكن للتعبير الرمزي عن الانفعالات المختلفة، وترجع أهميته السوسيولوجية إلى دوره في تكوين التخيّل الجمعي، والحياة الاجتماعية والنمط السلوكي للشعور بالنّحن"[1]. فالرقص حركات تؤدى عن طريق تحريك أطراف الجسم، بهدف التعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات الإنسانية، التي تتوافق مع إيقاعات موسيقية معينة، والتي تعكس بدورها تاريخ وثقافة مجتمع معين.

لقد انفتحت الرواية الجزائرية على التراث الموسيقي والرقص الشعبي، فزاوجت بين لغة الحكي ولغة الموسيقى والجسد دون أن تلغي خصائصها، ذلك لأن كل من الأدب والموسيقى والرقص هي فنون لها أهمية بالغة، تكمن أساسا في دورها الفعّال داخل المجتمع، وتأثيرها العميق في حياة الفرد اليومية، وفي تعدّد وظائفها وترابطها العضوي، بوصفها وسائل وأدوات عملية، تقوم بإشباع الحاجات الإنسانية المختلفة، المادية والمعنوية منها... وتظهر الأهمية الفائقة للفنون في المجتمعات التقليدية، من خلال فهم عالم هذه المجتمعات، وأنماط حياتهم وسلوكهم وأساليب إنتاجهم، وقواعد تفكيرهم وعالمهم الروحي السّحري[2].

لقد رافق الغناء والرقص والموسيقى الإبداع الروائي الجزائري، حيث تنبّه الكتّاب إلى أهمية هذا النوع من التراث اللّامادي، الذي يتميّز بالثّراء والتنوع، فضمّنوه إبداعاتهم ليعكسوا لنا تقاليد، وعادات هذه المجتمعات العريقة. ففي رواية **(ليلة هروب فجرة)** يطالعنا الروائي على جانب من جوانب الثقافة الشعبية الموسيقية لمجتمع وادي سوف، من خلال ذكره للعديد من الرقصات، التي تتوافق والإيقاعات الموسيقية الشعبية، والتي تلازم أفراد هذا المجتمع في يومياتهم وفي مختلف مناسباتهم الاجتماعية منها:

1- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، إنجليزي -فرنسي -عربي، دط (بيروت: مكتبة لبنان، 1982)، ص95.

2- ينظر: إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية، ط1 (اللاذقية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1984)، ص50-51.

**1/ رقصة النخ**: مشتقة من نخا الإبل: أي قال لها إخ إخ لتبرك، وتستعمل هذه الكلمة عامة بمعنى خفض رأسه وطأطأه[1].

وهي رقصة شعبية تؤدى على نغمات إيقاع "الرداسي" أو ما يسمى بـ "الموقف"، وهو إيقاع مشهور في منطقة وادي سوف، ويكون بضربة واحدة متتالية على آلة الطبل، حيث يجتمع الأهل والضيوف في المحفل السوفي في شكل دائري، لمتابعة تفاصيل رقصة "النخ" التي تؤديها الفتيات، حيث تصطف مجموعة منهن، وهن يرتدين الزي التقليدي المتمثل في لباس الحولي، ويقمن بإسدال شعورهن الطويلة، ويجلسن على ركبتهن، ثم يشرعن في تحريك رؤوسهن يمينا وشمالا، تبعا للزمن الإيقاعي للرداسي. وهي رقصة لها شروطها وتقاليدها، لأنها تعد فرصة لاختيار رفيق العمر، من خلال عرض الفتاة لأناقتها وجمال شعرها وطوله، لتنال استحسان أحدهم، فيقوم بصب العطر على رأسها كدلالة على اختياره لها زوجة. يقول **"أحمد زغب"** على لسان الراوي: **"طلبت من خالتي الزينة أن تدق على القصعة وتترنم بالرداسي، حتى تجرب النخ بالحرام، وهي تقدم لها التوجهات كيف يكون النخ على أصوله: في الدار بعيد... حبيب جاني... في الدار بعيد... حبيب جاني... في الدار بعيد... دونو جوبه ومهاميد..."**[2].

2/ **رقصة الزقايري**: مشتقة من الكلمة الفرنسية "Guerrier" وتعني المقاوم أو الجندي، وتدل على المقاومة الشعبية إبان الاحتلال[3]. وهي نمط من الرقص الشعبي الفرجوي، يقوم بها الرجال مستعملين آلة إطلاق البارود أو القرابيلة (كما تسمى في الثقافة السوفية)، وترتكز هذه الرقصة على حركة الأرجل، عن طريق رفعها إلى الأمام مع الجلوس بين الحين والآخر، ويتزامن معها إطلاق البارود، الذي يعد أحد لوازم الرقصة إلى جانب

1- ينظر: سارة الأعور، "الأبعاد الدلالية الاتصالية للغة الجسد، دراسة تحليلية سيميولوجية لرقصتي النخ والزقايري" (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، 2018)، ص76.

2- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص05.

3- ينظر: سارة الأعور، "الابعاد الدلالية الاتصالية للغة الجسد، دراسة تحليلية سيميولوجية لرقصتي النخ والزقايري، ص91.

الزي التقليدي، المتمثل في السروال الأسود المطرز بالأبيض، والقميص الأبيض، والعمامة والحذاء الأبيض، وتؤدى هذه الرقصة على إيقاعات آلة "الزرنة" و"البندير".

إنّ هذه الرقصة الفرجوية تتضمن العديد من الرموز، فهي رقصة تدل على الفحولة، والقوة والصمود في وجه المصاعب، لارتباطها بأصول حربية، كما يدل الاصطفاف جنبا إلى جنب على التكاتف والتلاحم، وقد وظفها الروائي لسرد أحداثه الروائية، لبين لنا مدى قوة وشجاعة الرجل السوفي، عبر تصويره لتفاصيلها، يقول: **"الشبان يقيمون صفا.. ويمسكون آلة إطلاق البارود.. يقومون بحركات منسقة ومنسجمة مع الإيقاع ثم يطلقون النار.. الآلة المسماة (قرابيلة) لعلها تحريف لكلمة carabine. القرابيلة تحدث ارتدادا عنيفا عند إطلاق البارود، فوجب على من يمسكها أن يكون قويا ويمسك بكل قوته حتى لا تنفلت من يديه"**[1].

إنّ هذا الحضور الغامر للموسيقى والرقص نجده أيضا في رواية **(مملكة الزيوان)**، حيث جعل الروائي الرقص والموسيقى تيمة ملازمة للإنسان الصحراوي، الذي يعبّر من خلاله عن أفراحه وأحزانه، عبر حركاته الفنية ونغماتها، ولينقل لنا وجها من مظاهر الحياة الشعبية المتنوعة، ومن بين الرقصات التي وظفها الروائي نذكر:

3/ **رقصة قرقابو:** وتسمى أيضا برقصة العبيد، وسميت بـ "قرقابو" نسبة إلى الآلة الموسيقية المستعملة فيها والمسماة "قرقابو" والمصنوعة من الحديد، والتي تحدث صوت القرقبة. أما تسميتها برقصة العبيد، فيربطها بعض الباحثين بالتواجد الأوروبي في القارة الإفريقية، أين أسر مجموعة من العبيد، والذين أخذوا يصدرون أصوات وإيقاعات بأغلالهم وسلاسلهم[2].

تتشكّل هذه الرقصة من مجموعة من الرجال "المنخرطين في الفرقة، بين راقصين وضاربين ومادحين يؤدون طقوس الرقصة، في شكل حلقة دائرية أو على شكل مستقيم، أو

---

1- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص07.

2- حمادو نور الدين، "أضواء على الموروث الثقافي لقصور توات : دراسة تاريخية لرقصة قرقابو فرقة الفتح أولاد ابراهيم ، أدرار نموذجا."، مجلة مدارات تاريخية 1، عدد 2 (30 أبريل، 2019): ص356.

في شكل مستقيمين متوازيين... وتبقى كل فرقة وطريقة أدائها"[1]، حيث يقومون بإنشاد المدائح الدينية، التي يمجدون فيها الرسول عليه الصلاة والسلام، والصحابة والأولياء، بعدها يأتي الإيقاع على الصنوج والآلات الموسيقية الأخرى (الطبل، الدندون،...)، فتنسجم الحركات الجماعية مع الإيقاع، فيهرول ويقفز الراقصون.

كما ترتبط هذه الرقصة بأحد المواسم، حيث تتجول هذه الفرقة في أرجاء القرى والقصور، وتدخل البيوت وتؤدي في كل بيت مجموعة من الأغاني والرقصات، مقابل صدقة يمنحها أصحاب البيت لهم من قمح وتمر...الخ.

وقد ربط **"الصديق حاج أحمد"** هذه الرقصة في نصّه بطقوس زيارة الأولياء الصالحين في منطقة (توات)، لأنهم كانوا يتبركون بهم ويعقدون بهم نية الشفاء للمرضى، **"ففي عشية ذلك اليوم المهول،... أخرجونا لزيارة ضريح ولي قصرنا، سيدي شاي الله، على إيقاع فرقة تدندن الدندون، وتقرقب الحديد، تسمى قرقابو (لعبيد)،... وكان الموكب يمشي بنا ببطء وأناة، كانت تتخلل ذلك الموكب المهيب، دندنة الدندون، وقرقبة الحديد من العبيد، وزغاريد النساء المولولة، وتضراي من قامو:**

**الله أمْعَا سِيدْ لَسْيَادْ**

**الله أمْعَا وَلْد سِيدْ الشيُوخْ**

**الله أمْعَا وَلْد سيدْ لَقْبَايَلْ**

**الله أمْعَا قبِيلَة أوْلَادْ لَجْوَادْ...."**[2]

**4/ إنشاد الحضرة:** وهي رقصة جماعية تؤدّى بواسطة جماعة حاملين لآلة "البندير والطبل"، وهم جالسون أحيانا أو واقفون أحيانا أخرى، حيث يبدأ رئيس الفرقة المسمى بـ "المدّاح" بإنشاد أبيات شعرية، وعبارات دينية، وتردد في شكل مجموعات صوتية مع

1- المرجع نفسه، ص357.

2- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص104-105.

استعمال إيقاعات تنسجم مع تلك المدائح[1]، ويبدأ الإيقاع متثاقلا ثم يبدأ في التسارع شيئا فشيئا، حتى يصل لدرجة الانسجام التام بين أعضاء الفرقة، فتعتري بعضهم حالة من الهيجان من خلال الإيقاع حتى يغمى عليهم، نظرا للأثر العميق الذي تتركه في نفوسهم، لأنّها مرتبطة أشدّ الارتباط بالتصوف، وهذا ما نجده في رواية (مملكة الزيوان)، حيث لخص لنا الروائي في هذا المقطع السردي، أهمّ الرقصات المشهورة في منطقة (توات) بأدرار، والتي ترتبط معظمها بطقوس زيارة الأولياء، وخاصة تلك التي ترتبط بمواسم معينة، كموسم حصاد المنتوج، يقول: "**...فقد أخروا بداية موسم الزيارات عندهم، حتى الثامن عشر من أبريل الفلاحي، بحكم أن القمح في هذا الفصل قد بلغ آخر حصاده، فيقرأ السلكة أولا مع القارئين، على روح الولي المحتفى به، بعدها يتفرج على رقصة البارود**[*]**، أو إنشاد الحضرة، أو قرقبة الحديد في رقصة العبيد...**"[2].

لقد استثمر الروائيون التراث الشعبي الفني من رقص وموسيقى وغناء، لينقلوا لنا جانبا من جوانب الحياة الثقافية المتنوعة للمجتمع الجزائري، والصحراوي على وجه الخصوص، فقد كان الرقص بالترافق مع الموسيقى اللغة الفنية الأكثر تجسيدا للشعوب، يعبرون من خلاله عن عواطفهم وخلجات نفوسهم، وينقلون لنا بحركاتهم تاريخهم وأمجادهم وبطولاتهم، التي صنعوها على مر الأزمان.

### ثامنا: الألعاب الشعبية:

تعدّ الألعاب الشعبية أولى مظاهر النشاط الإنساني وأقدمها، إذ تعكس لنا الصورة الحقيقية لحياة الشعوب، كما تمثل جانبا كبيرا من تقاليد الأمم الموروثة، حيث تؤدي دورا بارزا في ترسيخ العادات والتقاليد الموروثة في المجتمع، فهي مظهر من مظاهر الحياة

---

[1]- محمد الصالح حوتية، توات والأزواد، ج2، دط (الجزائر: دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، 2007)، ص399.

[*] **رقصة البارود**: رقصة تشبه إلى حد بعيد رقصة الزقايري، وتختلف عنها في الصيغ والعبارات التي يتغنى بها الراقصون.

[2]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص 103.

الثقافية النابعة من البيئة الأصلية والتي يمارسها الكبار والصغار، يعرفها **صالح رشدي** بقوله: "هي كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا من المهد إلى اللحد، يتوارثونها جيلا بعد جيل، يغيّرون منها أو يحرّفون، يستوي في ممارستها جنس النساء والرجال منذ الطفولة"[(1)].

والمميّز في هذه الألعاب أنّها "تلقائية في أدائها وتنظيمها، ولا تحتاج إلى ملاعب ومعدات، فهي تؤدى داخل الحجرات وفي الساحات، وكل ما تحتاجه هي الرغبة في اللّعب وبعض المعدات البسيطة بالبيئة، فإن لم يكن جسم الطفل هو الأداة، فهي أجزاء من النبات... جريد شجرة، أو قطعة خشب أو ثمرة من الثمار"[(2)]، إنها وليدة الإنسان الشعبي البسيط الذي يوظّف عناصر الطبيعة المحيطة به، ليخلق لنفسه فضاء للتسلية والترفيه.

تشكّل الألعاب التقليدية الفردية والجماعية منها، إحدى الركائز المحددة للشخصية الجزائرية وبعدها التاريخي، إذ تشكل لبنة أساسية في المحافظة على هوية الأمم، كما تعمل على توحيد انتماءاتهم وتقاربهم النفسي والاجتماعي والثقافي.

لقد عمد كتاب الرواية الجزائرية إلى إدخال هذا التراث في أعمالهم الإبداعية، وفطنوا إلى أهمية المحافظة عليه والاعتناء به، لأنّه المعبّر الحقيقي عن شخصيتنا وأصالتنا وهويتنا الثقافية. وفي الروايات المختارة للدراسة يعيد الروائيون اكتشاف الماضي من خلال توظيف الألعاب التقليدية، حين جعلوا نصوصهم تنفتح على الذاكرة الشعبية، محاولين إنقاذ ما تبقى منها، فكان حضور الألعاب الشعبية كالآتي:

**1/ لعبة الغميضة:**

وهي لعبة حركية، تعتمد على دقّة الملاحظة واليقظة، وطريقتها أن يتجمع الأطفال ويتمّ اختيار أحدهم بالقرعة، حيث يقوم واحد منهم بعملية العد وهو يشير إلى كل طفل، ومن يقع عليه الرقم الأخير، يكن المعني بالحراسة (حراسة حائط أو شجرة أو حجرة..)، ثم يقوم أحد الأطفال بعصب عينيه بحيث لا يرى النور، أما بقية الأطفال فيشرعون في

---

[1]- أحمد رشدي صالح، "الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك"، مجلة الفنون الشعبية، عدد 24 (1988): ص74.

[2]- كمال الدين حسين، ألعاب الأطفال الغنائية، دط (القاهرة: دار الفكر العربي، 1991)، ص04.

الاختباء كل بحسب المكان الذي يختاره ويراه مكانا آمنا ما عدا البيوت، ثم يبدأ الحارس بالبحث عن المختبئين ومطاردتهم، حتى لا يتسنى لهم الوصول إلى المكان الذي يتولى حراسته، ولا تنتهي اللعبة حتى يتم كشف مكان اختباء كل اللاعبين، وقد تستمر اللعبة الواحدة نصف ساعة (حسب عدد اللاعبين وفطنة الحارس).

وتعدّ لعبة الغميضة من الألعاب الشّعبية الجماعية، التي نشأت كضرورة لإتمام عملية التّفاعل الاجتماعي وإغناء التّراث الشّعبي، حيث تناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل، وقد وظفها لنا "**الزيواني**" لينقل لنا صورة مباشرة لعادات وتقاليد مجتمعه، وطبيعة أسلوب العيش الذي يتميز بالبساطة، يقول: "**... فما إن عبرت القنطرة، حتى وجدت عددا غير قليل من الصبيان كان من بينهم الداعلي يلعبون لعبة الغميضة، فأغراني المنظر، فما وجدتني إلا تخليت عن سبابة والدتي، بالرغم من عشقي لمسكها**"[1]. لقد وجد الروائي نفسه منغمسة في ربوع الصّبا، ومراتع الطفولة، حين يلتئم الأطفال بكل عفوية في تلك اللعبة التي تبدأ بغمض الأعين، لترنو إلى ملامسة أجسام الطفولة البريئة، بحثا عن سعادة لا حدود لها، ولا تنتهي إلا بفك الأطفال أسر أعينهم، بإزاحة تلك القطعة من القماش، التي تعصّب الأعين، أملا في إعادة اللعبة الماتعة، التي تنسي ملامسة ومداعبة سبّابة أمه المقدسة.

2 / **لعبة الخربقة:**

لعبة ذهنية تشبه لعبة الشطرنج، وهي من أكثر الألعاب الشعبية انتشارا خاصة لدى كبار السن، وتجمع أساسا بين لاعبين اثنين يحيط بهم مجموعة من المشاهدين، الذين ينتظرون المشاركة بعد خسارة أحد المتباريين.

وتتمثّل اللّعبة في رسم تسع وأربعين خانة (49) على شكل حفر صغيرة في رقعة مربعة من الرمل أو التراب، مكونة من سبعة أسطر على سبعة أسطر(7×7)، تتوسّطها

[1]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص94.

حفرة تعتبر مركز اللعب، وتجمع لاعبين لكل منهما 24 كلبا؛ والكلب هنا هو حصى ذات لونين مختلفين للتمييز بين الطرفين، ويقوم مبدأ اللعبة على قدرة كل لاعب على محاصرة "كلاب" الطرف الآخر، وكل "كلب" يقع بين "كلبي" الخصم يصبح ميتا، إلى أن يمنعه من التحرك داخل المربع، فيقول له : "كلبك مات"، ويكون الفوز للاعب الذي يبقى له أكبر عدد من القطع.

لقد صوّر لنا **"أحمد زغب"** في روايته مظاهر التسلية والترفيه عن النفس في بادية وادي سوف، حيث يستريح الناس من عناء الخريف بعد أن جنوا غلتهم ووضعوها في الصناديق، ليتم تسويقها إلى المناطق المجاورة، فيتحلق الرجال والشبان **"للعبة الخربقة التي يستعرضون فيها تخطيطا واستراتيجية تتفاوت من شاب إلى آخر، وقد يناصر مجموعة من الشباب أحد اللاعبين فيكثر الهرج والمرج حتى يتزعج الشيوخ من هناك. آش كلبك مات"**[1].

**3/ لعبة السّيق:**

لعبة شعبية تشتهر بها المناطق الجنوبية وخاصة الجلفة، وهي من الألعاب الجماعية التي تعتمد على الحظ والذكاء، ويقوم مبدأ اللعبة على اختيار 6 قطع خشبية من جريد النخل، باطنها أبيض وظاهرها ملون، ويتم رسم مستطيل في شكل جدول حساب على الأرض وتقسيمه إلى 3 خطوط على الطول، و12 خانة أو أكثر على العرض، وتبدأ المجموعتان بترتيب الحصى في الخط الذي يواجهها، فيما يترك خط الوسط فارغا تتحرك فيه الحجارة، وتبدأ اللعبة بنثر القطع الخشبية من أحد اللاعبين على الأرض، بهدف الحصول على ضربة "السّيق"، التي يشترط أن تأتي 3 قطع ظاهرها إلى الأرض، و3 قطع باطنها إلى الأرض، وتخضع اللعبة للوضعيات المختلفة التي تظهر عليها القطع الخشبية بعد نثرها، ولكل وضعية تسمية وأفضلية على أخرى.

---

[1] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص03.

وقد كان لهذه اللعبة هي الأخرى حضور في المتن الروائي الجزائري، حيث وظفها **"إسماعيل يبرير"** ليبرز لنا مظهرا من مظاهر التسلية الشعبية، وليعطي لنا صورة من حياة الجلفاوي التي تتسم بالبساطة والأصالة، يقول: **"كان الحي أزقة تتسلم الناس برفق جمّ، ثم تلفظهم نحو المدى، وكان الناس عائلة كبيرة واحدة، بعض أفرادها لم يتبادلوا أكثر من جلسة أو تحية طوال حياتهم، القرابة التي يعرفها مكان ممنوع عن المتفاخرين، يحب من يفترش على الأرض ويلعب لعبة الخربقة و السّيق"**[1]. إن هذه اللعبة تمثل انعكاسا للبيئة الطبيعية والجو الاجتماعي السائد الذي يسود حي القرابة، حيث تشكل مناسبة للالتقاء بين السكان، الذين تجمعهم البساطة والصفاء والرضا والقناعة، مما يعمق مظاهر التضامن والأخوة بينهم.

**4/ لعبة التيتان:**

وتسمّى أيضا بالكرود أو الكريدة ، تختصّ بها الإناث دون الذكور، تنتشر في كافة المناطق الجزائرية، تعتمد على مهارة الرمي وخفة الحركة، تستخدم فيها 5 قطع من الحجارة الصغيرة أو العظم الصغير الموجود بين مفاصل الغنم أو الماعز، حيث يتم نزع هذه العظام بعد الطهي ويتم تجفيفها ليخف وزنها، ثم تشكل أربعة منها مع حجر متميز يسمى اللّقاف، أما باقي العظام فلكل منها اسم معين، يسمى الأول "التاتة"، والثاني "الورد" بترقيق الراء، والثالث "العيون" لأنه ذو شكل مقعر، أما الرابع فيطلق عليه اسم "البُوكس".

تقوم إحدى الفتيات بأخذ القطع الخمسة بيد واحدة، ثم ترميهم على الأرض وتلتقط "اللّقاف" الذي تحتفظ به دائما في يدها، ثم ترسله عاليا وبخفة تلتقط إحدى القطع الملقاة على الأرض بسرعة، ثم تمسك "اللّقاف" الذي قذفته عاليا، وتعيد الكرة في كل مرة إلى أن تجمع كل القطع الملقاة على الأرض، وفي كل مرة تزيد وتيرة اللعبة التي تتطلب مهارة وخفة أكبر.

---

[1] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص27.

وقد اشتهرت مدينة وادي سوف بهذه اللعبة، التي كانت تلعبها الفتيات اللاتي هن دون سن البلوغ، يقول **"أحمد زغب"** على لسان الراوي: **"تترك باكي لعبة التيتان مع رفيقاتها وتهب مسرعة إلى أمها خاصة وهي تعلم أن أباها عاد لتوه من سوق المدينة، وهو يتأهب للذهاب إلى الجامع"**[1].

الملاحظ على هذه الألعاب الشعبية التراثية أنها تتميز بالثراء والتنوع، كما أن لها أبعادا نفسية واجتماعية وثقافية، إذ تعد من أهم الوسائل التي تسهم في التنشئة الاجتماعية، فعلى الرغم من اختلافها إلا أنها تشترك في عنصر واحد ألا وهو المشاركة الجماعية، فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه، لذلك فهو بحاجة إلى أن يكون لعبه جماعيا، بالتالي يتعلم مشاركة الآخرين فرحهم وتنافسهم، وكل ما تحمله العلاقات الاجتماعية من قيم إنسانية، لذلك حرص المبدعون على الاستفادة من هذا الموروث، الذي يضعنا أمام مجتمع ينبني على نظام جماعي، يرفض كل مظاهر الفردية والأحادية، ويشيد بالانتماء إلى الجماعة، التي تترسخ وتعمّق في نفوس الأفراد منذ الصغر، عن طريق هذه الألعاب التي هي جزء من وحدة المجتمع.

[1]- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص04.

**ملاحظات ونتائج:**

توصلنا في ختام هذا الفصل إلى جملة من النتائج، والتي تمت صياغتها في النقاط الآتية:

- شكّل الموروث الشعبي بشقيه المادي واللامادي، مرجعية أساسية في تشييد المعمار الروائي، في جنوحه نحو التجديد وإنتاج حساسية مغايرة للكتابة، تفتح النص على قراءات وتأويلات عديدة.

- إن علاقة الروائي بالتراث علاقة وثيقة، فهو ينظر إلى التراث بصفته مصدر إلهام لا غنى عنه، كما أن هذه العلاقة لم تكن قائمة على التقليد والمحاكاة، وإنما كانت قائمة على التفاعل العميق معه، وتوظيفه فنيا للتعبير عن تطلعاته.

- انفتحت الرواية الجزائرية على التراث الشعبي بمختلف أشكاله وألوانه، لتثبت لنا أنه نص إبداعي قابل للتحول والاستمرار، والاستثمار على مر الأزمان، نظرا لقربه الدائم من ذوق الشعب وتطلعاته في الحياة.

- مكّن حضور التراث الشعبي في النص الإبداعي، من الغوص في أعماق المجتمع الصحراوي، من خلال التعرف على جملة من العادات والتقاليد والأعراف والطقوس الراسخة فيه، والتي تعكس هويته وثقافته.

- أكّد الروائيون أن التراث الشعبي مليء بالقيم الخلقية، من تضامن وشجاعة ومروءة، والتمسك بالشرف وحماية العرض، وتجلى ذلك في مختلف الفنون والمظاهر الشعبية كالرقص والغناء والموسيقى، واللّباس الشعبي، وكذا في مختلف مظاهر التسلية كالألعاب التقليدية وغيرها...

- ساهمت الأمثال والألغاز الشعبية ومختلف الفنون القولية، في تقوية معاني ودلالات النص الإبداعي، حيث جاءت لتعبر عن مشكلات وخلجات الشخوص، ولتجعل النص منفتحا على مختلف الأصوات الموجودة في المجتمع.

# الفصل الثاني:

# التناص الأدبي في النماذج الروائية المختارة

أولا: التناص (المفهوم والمصطلح)

1- لغة

2- اصطلاحا

ثانيا: التناص الأدبي

1- التناص الشعري

أ- التناص مع الشعر العربي القديم

ب- التناص مع الشعر الصوفي

ج- التناص مع الشعر العربي الحديث

2- التناص النثري

أ- توظيف الرسالة

ب- توظيف المذكرات واليوميات

ج- التناص والانفتاح على ثقافة الآخر

**تمهيد:**

النّاظر لطبيعة حياة المجتمعات على مرّ العصور، يلاحظ أنّها تتّسم بالتّحول والتّغيير الدائم؛ إذ لكل عصر مميزاته ومعالمه وظواهره التي تختلف عن العصر الذي يليه أو الذي يسبقه، والتي تولد بدورها نتاجا أدبيا يعبّر عن روح ذلك العصر، والذي لا تكون إلا نتاجا له وليس الأدب إلا جزءا مما يسود الزمان والمكان من تحولات، وهو فضلا عن ذلك تعبير عن المجتمع، إذ يكشف لنا عن طبيعة الحياة وما يلقيه ذلك العصر من ظلال.

تعدّ ظاهرة التّناص إحدى أهم الملامح التي تمخّضت عن معالم بيئية وزمنية، تشعّبت أشكالها عبر العصور؛ إذ إنّ التّناص – كظاهرة - عُرف منذ القديم لكن بمسميات مختلفة ومتعددة، منها الاقتباس، والسرقات، والمعارضات، والتضمين... إلا أنّه وجد في العصر الحديث بيئة خصبة للظهور في الساحة الأدبية والنقدية، فاكتسب أبعادا ودلالات مختلفة، أدت إلى اختلاف مصطلحاته ومفاهيمه وفقا لاتجاهات متباينة وغايات متضاربة.

والرّواية على خلاف الأنواع الأدبية الأخرى، استطاعت أن تمتح من مقولة التّناص وآلياته، نظرا لما تتمتع به من فضاء واسع، مكّنها من استيعاب نصوص أدبية متنوعة، كما استطاعت أن تلمس كل ما له علاقة بحياة الإنسان، من تاريخ وسياسة ودين وفلسفة...الخ، ما جعلها فسيفساء تتداخل فيها العديد من الخطابات، التي تختلف صور ودرجات تداخلها بين الغموض والجلاء والهدم والبناء، لكنها تعمل في الأخير على تحديد الهيئة الدلالية لهذا الملفوظ السردي.

وقد بجّل هذا الفصل الحديث عن آلية التناص والبحث عن مظاهره، من خلال استنطاق المدونات الروائية محل الدراسة، بوصفه آلية نقدية دينامية لها القدرة على الكشف عن تفاصيل الزخم النصي، الذي تمّت أسلبته وتذويبه في لغة جديدة حافظ البعض منها على هويته، بينما ذاب البعض الآخر في لغة الحكي السائدة في الرواية ومن أبرز هذه التناصات: التناص الأدبي.

وقبل الحديث عن مظاهر حضور هذه التقنية في المدونات المختارة للدراسة وجب علينا الوقوف أولا عند مصطلح التناص لتحديد ماهيته لغة واصطلاحا.

**أولا: التناص (المفهوم والمصطلح):**

**1/ لغة:**

إنّ المتتبّع لمادة (ن ص ص) ومشتقاتها في المعاجم العربية، يلفي أنها تتفرع عنها معان عديدة، منها: "نصّ الحديث ينصّه نصّا رفعه وكلّ ما أظهر فقد نُصّ، ونصت الظبية جيدها رفعته (...)،ونصّ المتاع نصّا: جُعل بعضه فوق بعض، وأصل النص أقصى الشيء وغايته (...)، النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص: التعيين على شيء ما، ونصّ الأمر شدّته، ونص كل شيء منتهاه (...)، ونص القرآن ونص السنة أي ما دلّ ظاهر لفظهما عليه من أحكام"[1].

وجاء في القاموس المحيط، "نصّ الحديث إليه: رفعه، ونصّ ناقته: استخرج أقصى ما عندها من السّير، ونصّ الشّيء حرّكه (...)، ونصّ المتاع: جعل بعضه فوق بعض، ونصّ فلانا: استقصى مسألته عن الشيء (...)، ونصّ الشّيء أظهره (...)، والنصُّ: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والتوقيف والتّعيين على شيء ما(...)"[2]، و"تناصّ القوم: ازدحموا (...)"[3].

ويمكن إجمال هذه المعاني في الجدول الآتي[4]:

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ص 97-98 مادة (ن ص ص).

[2] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص488. مادة (ن ص ص)

[3] - أحمد رضا، معجم متن اللغة، ط1 (بيروت، لبنان: منشورات دار ومكتبة الحياة، 1960)، ص472. مادة (ن ص ص].

[4] - ينظر: حاتم كعب، "التناص في أدب الأطفال، جماليته وأغراضه التربوية، قصص الحيوان في الجزائر -عيّنة-" (أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2015)، ص10.

| اللفظة | المعنى | المصدر |
|---|---|---|
| النصّ | الرفع | لسان العرب، القاموس المحيط |
| النصّ | الجمع والتراكم والتكديس (جعل المتاع بعضه فوق بعض) | لسان العرب، القاموس المحيط |
| نصّ الشيء | التحريك والخلخلة (حركّه) | القاموس المحيط |
| نصّ الشيء | الرفع والإظهار (أظهره) | القاموس المحيط |
| نصّ الشيء | الغاية (منتهاه) | لسان العرب |
| نصّ الحديث | الإسناد (أسنده إلى راويه) | لسان العرب، القاموس المحيط |
| نصّ | الاستقصاء (استقصى مسألته) | القاموس المحيط |
| النصّ | التوقيف والتعيين | لسان العرب، القاموس المحيط |
| نصّ الأمر | الشدة (شدته) | لسان العرب |

من خلال ما سبق يمكن القول: إن مادة (ن ص ص) في معانيها السابقة، وعبر مختلف صيغها لا تشير إلى المعنى المتوصّل إليه حديثا لمفهوم التناص، إلا أننا نلمح انسجاما وقدرا من التقارب بين ما تدلّ عليه صيغة تناص وما يدل عليه مصطلح التناص بمفهومه النقدي، فالازدحام والتراكم والتكديس معان تشير إلى التداخل، كما أن جعل المتاع بعضه فوق بعض فيه نوع من التركيب والدمج، الذي قد ينفتح على تراكم النصوص في إطار الإنتاجية النصية.

### 2/ اصطلاحا:

تفاوتت آراء الباحثين والدّارسين في رسم حدود مصطلح التّناص، حيث تعددت مصطلحاته ومفاهيمه من ناقد إلى آخر، ومن مدرسة إلى أخرى خصوصا بعدما هاجر هذا المصطلح إلى كل مكان.

والتّناص مصطلح نقدي حديث، وهو تعريب للمصطلح الإنجليزي (Intertextuality) والمصطلح الفرنسي (Intertextualité)، ويرتبط جذر هذا المصطلح بمفردة لاتينية تدلّ على الاختلاط والنسج (Textus)؛ ممّا يدلّ على وجود تداخل وتفاعل يتصل بالنصّ (Texte)، وقد مرّ هذا المصطلح بترجمات عديدة[1]؛ إذ لم يجمع النقاد العرب على مصطلح واحد، وصاغوه بمسميات مختلفة منها: التناصية، والنصوصية، وتفاعل النّصوص، وتعالق النّصوص، والنصّ الغائب، والحواريّة، وتعدّد الأصوات ... وغيرها من المسميات، وإن كان التناص هو الأكثر شيوعا، نظرا لبساطة صياغته وعمق دلالتها؛ فهي على وزن (تفاعل) والتي تفيد المشاركة.

ويرجع الفضل في نحت هذا المصطلح (التّناص) إلى الناقدة البلغارية **"جوليا كريستيفا"(Julia Kristiva)**، التي استفادت كثيرا من جهود سابقيها وخاصة أستاذها **"ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)**، الذي مهّد لها الأرضية لحبك وبلورة مفاهيم متعلقة بالنص والتفاعل النصي، حيث تعرّف التّناص بقولها: هو " جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى. وما أن نفكر في معنى النص اعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثّلها، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص"[2]، كما ترى أن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل

---

[1]- ينظر: معجب العدواني، "رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم"، علامات في النقد، مج11، عدد 44 (2002): ص757.

[2]- نقلا عن: صبري حافظ، "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، مجلة عيون المقالات، عدد 2 (1986): ص93.

نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[1]؛ بمعنى أن كل نص يتشكل من مجموعة من النصوص المختلفة والتي تساهم بشكل كبير في عملية تكوينه وإنتاجه.

وقد انطلقت **كرستيفا** في طرح تصوّرها للتّناص من (الأيديولوجيم) أو ما اسمته (الصوت المتعدد)؛ أي "حوار متبادل أو حوار بين الشخصيات باعتباره وظيفة تناصيّة تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ"[2]، فكلّ نصّ هو اقتطاع وتحويل لنصوص وتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب، وكل ذلك يشكّل النصّ وينتمي إليه انتماء جماليا وفكريا[3].

ثم توالت الجهود التي فعّلت هذا الحقل بجانبيه النظري والتطبيقي، وأصبح هذا المصطلح شفرة نقدية لتحليل الخطاب الأدبي، بوصفه شِركة بين المبدع والمتلقي، الذي تفتح أمامه أبواب التأويل ليكون الحلقة الأهم في عملية القراءة. كما أنّ التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي مهما كان نوعه، فليس ثمة كلام يبدأ من الصّمت مهما كان طابعه خاصّا[4].

وجاء **رولان بارث (Roland Barthes)** ليثري هذا المصطلح (التّناص)، انطلاقا من تحديده لمفهوم النصّ، حيث عرّفه على أنّه "نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[5]، و لعلّ كلمة (نسيج) وما تحمله من عمق دلالي في اتصالها بكلمة (اقتباسات)، تمثل بنية باطنية لشبكة من العلاقات النصية، التي يمتلك بفضلها النصّ انسجامه كما كانت لمقولة (موت المؤلف) وقعها الخاص على قضية التّناص، إذ أراد بها قطع الصّلة بين

---

1 -Jonathan Culler, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Ithaca: Cornell Univ press, 1975), p139.

2- ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص123.

3- تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي) تر: أحمد المديني، دط (بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية، 1987)، ص103.

4- ينظر: محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995)، ص441.

5- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، ط3 (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1993)، ص85.

المؤلف والنصّ؛ لأنّ الخطاب الأدبي تتكلم فيه اللّغة وليس المؤلف، الذي يعيد كتابات سابقة ويعارضها ويحاكيها، ثم يأتي القارئ المتمرّس الخلّاق ليضفي عليها حياة جديدة، بإعادة إنتاجه من خلال فعل القراءة والتلقي.

وممّن أضاف بعدا جديدا إلى مفهوم التناص "**ميشيل فوكو**" (Michel Foucault) في كتابه (نظام الخطاب)، إذ طوّر مفهوم نظرية القارئ التي أشار إليها **بارث** (R. Barthes)، وتوسّع فيها مشيرا إلى أنّ فعل الكتابة أو إنتاج النص يمرّ بثلاثة مراحل، تتفاعل معا لإثراء النص وإعادة إنتاجه فيقول: "فالخطاب ... ليس سوى لعبة: لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة، وهذا التبادل وهذه القراءة، وهذه الكتابة لا تستعمل أبدا إلّا العلامات، فالخطاب يلغي نفسه إذن، في واقعه الحي، بأن يضع نفسه في مستوى الدال"[(1)]. كما يرى أنه "لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار"[(2)].

وكان لازدهار الحركة النقدية الغربية وتطورها، وتنامي جهود منظريها حول نظرية التناص أثرها الفاعل في النقد العربي، إذ تضاعفت الجهود العربية في تطوير وإثراء هذا المصطلح، عبر نقله من البيئة الغربية وترجمته من لغاته الأصلية إلى العربية، فبرزت العديد من الأقلام النقدية والاتجاهات التي سعت إلى معالجة المصطلح، انطلاقا من صورته الحديثة والبيئة التي تنامى فيها، دون العودة إلى النقد القديم، بينما ذهب البعض إلى استلهام ملامحه في النقد العربي، مما أدّى إلى اختلاف مصطلحاته ومفاهيمه تبعا لتوجهاتهم الفكرية، ومن أبرز النقاد العرب الذين عنوا بهذا المصطلح نذكر: **عبد الله الغذامي، ومحمد مفتاح، وعبد الملك مرتاض، ومحمد بنيس**...وغيرهم.

[1]- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، ط1 (بيروت: دار التنوير، 1984)، ص27.

2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1 (لبنان: دار الكتاب اللبناني، 1985)، ص215.

ويعد "عبد الله **الغذامي**" من أوائل النقاد العرب المحدثين الذي تناولوا قضية التّناص في أبحاثهم وخاصة كتابه **(الخطيئة والتكفير)** ولكن بمصطلحات أخرى مثل: تفاعل النصوص، والنصوصية، والتكرارية، حيث توسّع في الحديث عن مفهومه مستندا إلى النظرية التشريحية والسيميولوجيا، مؤكدا أنّ تداخل النصوص فكرة جديدة تصحّح ما كان الأقدمون يسمّونه بالسّرقات، أو وقع الحافر على الحافر، بلغة بعضهم[(1)]، كما يرى أنّ "نظرية التكرارية لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن إرادته، ولكنّها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، وبها لا تكون الكتابة"[(2)]، بالتالي فإنّ تداخل النصوص هي عملية حتمية تلقائية، لأنّ كل نص أدبي هو حالة انبثاق عمّا سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، كما أنّه عالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، مما يؤهله للتّعالق مع غيره من النصوص[(3)].

وأمّا النّاقد "**عبد المالك مرتاض**" فقد كان من أكبر المتحمسين لفكرة التّناص، حيث سعى إلى التّأصيل لها في تراثنا النقدي العربي، عبر فكرة السّرقات الأدبيّة والتّضمين، إذ يرى أنها من أعرق صور التّناص على الإطلاق، سواء على المستوى الإبداعي، أو على المستوى النقدي، ويعرّف التّناص بقوله: "هو حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق"[(4)]، وهو ضرورة حتمية لا بد منها، فلا كلام ينطلق من فراغ، وكل نص يتكئ إلى غيره بما استقر في وعي صاحبه، وحافظته من مخزون ثقافي[(5)].

---

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ط6 (الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

[3]- المرجع نفسه، ص12-17.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، اتحاد الكتاب العرب (دمشق، سوريا، 1988)، ص55.

[5]-المرجع نفسه، ص55.

والعائد إلى كل المنجزات النقدية التي قدمها "**عبد المالك مرتاض**" حول قضية تداخل النصوص، يلمس عنده الجمع بين الفهم العميق للمفاهيم الحداثية لهذه القضية (التناص)، والإلمام الوافر والغزير بمقولات التراث النقدي العربي

ويذهب الناقد "**محمد مفتاح**" إلى استخلاص مقومات التّناص، من خلال الوقوف على مجمل التعاريف التي وضعت له، ومستعينا بمختلف الأبحاث والآراء الغربية المتعلقة بالإنتاجية النصية عند روادها أمثال: كريستيفا، بارث، ريفاتير...وغيرهم. ثم قدّم مفهومه للتناص بقوله إنّه "تعالق نصوص (الدخول في علاقة) مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة"[(1)].

وقد حاول "**محمد مفتاح**" العودة بهذا المصطلح إلى جذوره ومصادره العربية والغربية في آن واحد، من خلال الوقوف على جملة من المفاهيم المتعلقة بطبيعة التّعالق النصّي، محددا الطرق التي يتم بها، ولعل أبرزها: المعارضة، المعارضة الساخرة، السرقة.

وفضلا عن ذلك يرى الناقد أنّ التّناص إمّا أن يكون داخليا يمتصّ فيه الكاتب آثاره السّابقة ويحاورها أو يتجاوزها، أو خارجيّا يتناص فيه مع نصوص غيره[(2)]. ومهما يكن من أمر فإنّ ردّ النصوص إلى أحد ما يتوقف على حصانة القارئ وثقافته وحدّة انتباهه، كما أنّ جلّ الدّارسين يتّفقون على أنّ التّناص أمر لا مناص منه، فلا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، لأنّ أساس إنتاج أيّ نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي[(3)].

وفي موضع آخر يذهب النّاقد إلى تحديد أهم آليات التّناص والقائمة على التّداعي بقسميه: التراكمي والتقابلي، والذي يتجلّى في شكلين هما: التمطيط (كالجناس بالقلب،

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص121.

[2]- المرجع نفسه، ص 124-125.

[3]- المرجع نفسه، ص123.

والتصحيف، والشرح، والاستعارة بأنواعها)، والإيجاز (كالإحالات التاريخية، وضرب الأمثال في الشعر القديم). كما توسّع في دراسة التّناص في كتابه (دينامية النص)، وحاول الإجابة على إشكال الاجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية، من خلال آلية "الحوارية": إذ إن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه الحوارية.

وقد تعدّدت الدّراسات التي تناولت مفهوم التّناص، ولعلّنا نكتفي بهذه الإشارات المختصرة عن مفهومه لدى النقاد الغربيين والعرب، لأنّ المجال لا يسعنا لدراستها بالتفصيل، لذلك ارتأينا البحث فيه وتوسّمه من خلال النماذج الروائية التي اغتنت به.

## ثانيا: التّناص الأدبي:

يعدّ الأدب العربي بفنّيه الشعر والنثر، رافدا مهما ومرتكزا ثقافيا للأدباء والشعراء، ينهلون من صوره، وأساليبه ومفرداته وتراكيبه، ويضمنونها إبداعاتهم الفنية، لما له من دور مهم في إثراء لغة النص الروائي، وتحويلها إلى قوة دافعة تثري التجارب الأدبية للروائيين، وتنقل رؤيتهم ومبتغاهم للمتلقي، الذي يجد نفسه "أمام نص قديم جديد، يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنسانية في الوقت نفسه"[(1)]، لذلك كانت عودتهم لاستثمار التراث تهدف إلى منح النص قيّما احتجاجية وجمالية[(2)].

ونعني بالتّناص الأدبي تعالق نصوص أدبية مختارة من شعر ونثر، قديمة أو حديثة مع نص الرواية، فتتداخل وتنسجم معها، معبرة عن أفكار الكاتب واتجاهاته، كما أن هذه التناصات تعمل على تعميق دلالات النصّ الروائي والتأثير في المتلقي، الذي يسعى إلى فهم معاني النص، من خلال الرّبط بين النّصوص الغائبة والحاضرة، لكن هذا الرّبط والتّحديد للنصوص الغائبة يقوم به قارئ "ليس مجرد متلق ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية، تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي، والنص هو الملتقى

[1]- إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1 (وزارة الثقافة الفلسطينية: الهيئة العامة للكتاب، 2005)، ص69.

[2]- عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص204.

لهاتين الثقافتين"[1]. فالتّناص "هو الذي يهب النصّ قيمته ومعناه، ليس فقط لأنّه يضع النص ضمن سياق يمكّننا من فض مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكّننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما، واستجلاب أفق للتلقي نتعامل به معه، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعض هذه التوقعات، وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا"[2].

لم تعد الرواية اليوم تكتفي بهوية سردية محددة، بل راحت تسعى إلى مزج جملة من الهويات المتعددة، مما أفضى إلى ولادة نص روائي جديد هجين ينبني "على اختيارات تعبيرية تتعدى كل الحواضر المألوفة في لغة الخطابات .... حيث يتأكد أنّ الكتابة .... كلّما انفتحت على الحوارية المبنينة بقصدية تحديثية، هدمت كلّ الأشكال والخطابات لتبني شكلها وخطابها الذاتيين بها وحدها"[3].

وقد شكّل التّناص في النماذج الروائية المنتقاة لهذه الدراسة، ظاهرة تستدعي انتباه المتلقي وبلورة وظائفه الفكرية والفنية، نظرا لحضوره الواسع على امتداد نصوص الروايات، بوصف الرواية النوع الذي توّج النثر، حيث تبسط لكاتبها مهادا خصبا للتفاعل النصي، لذلك تحضر فيها عملية التناص بصورة حادة[4]، وقد كان ذلك على النحو الآتي:

### 1/ التناص الشعري:

الدّارس للخطاب الروائي الجزائري المعاصر، يلفي ذلك الحضور القوي للنص الشعري العربي (قديمه وحديثه) في النص الروائي الجديد، من خلال ذلك التواشج القائم

---

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص79.

[2]- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1 (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996)، ص58.

[3]- رشيد يحياوي، "حوارية الشعر عند باختين، قراءة في نصوص أمين صالح"، مجلة البحرين الثقافية، عدد 30 (2001): ص73-74.

[4]- ينظر: تيزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية ، دراسات في التناص والكتابة والنقد، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط1 (سورية: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع, 2016)، ص94.

بين ألفاظه وتراكيبه التي تمنح النص بعدا جديدا، عن طريق توليد معاني جديدة من النص السابق، مما يدلّ على أنّ النصّ الروائي الجزائري المعاصر "قد انتقم لنفسه من ذلك الانغلاق النصي الذي فرض عليه طوال الفترة الاستعمارية المظلمة، بانفتاحه على نصوص خارجية كثيرة، ما كان له أن ينفتح عليها لولا تلك التّلاقحات الثقافية الجزائرية-العربية، التي حدثت بعد الاستقلال"[1].

إنّ هذا التفاعل مع التراث العربي تأتّى من خلال اطّلاع الكتّاب والشّعراء والرّوائيين على النّصوص التراثيّة من شعر ونثر، وإعجابهم بالعديد من أعلام وجهابذة الشعر أمثال: **عنترة بن شداد، قيس بن الملوح، المتنبي، الشافعي، الحلاج، ابن الفارض، السياب....** وغيرهم من الشعراء، الذين كانوا الأوفر حظا في التّرحال والتّطواف في التجارب الإبداعية اللّاحقة لزمانهم، حيث تفاعلت نصوصهم مع نصوص هؤلاء، وظهرت حلقات التّواشج النصّي بين النصّ الرّوائي والشّعر العربي، في مستواها المعجمي والدلالي، مما يؤكّد أنّ المتن الشّعري العربي مصدر أساسي، يغترف منه الروائي لغته وأسلوبه، وينحرف بها مولّدا دلالات جديدة عبر التفاعلات النصية.

ولنا في روايات "**إسماعيل يبرير**" و"**الصديق حاج أحمد**" و"**أحمد زغب**" خير مثال، حيث نلمح ذلك الحضور القويّ للنصّ الشّعري العربي في المتن الروائي، والذي جاء على شكل استدعاء صريح ومعلن عنه تارة، وعلى شكل مدمج ومنصهر في المنظومة السردية، عبر تقنية الإدماج غير المعلن عنه تارة أخرى، ومن أمثلته:

### أ/ التناص مع الشّعر العربي القديم:

إنّ النص العربي مسكون بذاكرة النصوص القديمة، والمبدع كما يقول **عبد القاهر الجرجاني:** "يذلّل الأساليب المتفق عليها، ويستخرج ما فيها من قوة كامنة"[2]، وتختلف

---

[1]- يوسف وغليسي، "أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر (جماليات التناص نموذجا)"، مجلة الثقافة، عدد 104 (1994): ص159.

[2]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، ط2 (بيروت: دار الأندلس، 1981)، ص12.

كيفيات توظيفه وطرق استحضاره من مبدع إلى آخر، فالتّناص – إذن – يعد منافسة يضيف بها اللاّحق إلى السّابق. ومن نماذج التّناص الأدبي الذي يرد في رواية **(مولى الحيرة)**، استحضار "**إسماعيل يبرير**" لمطلع معلقة **عنترة بن شداد "هل غادر الشعراء من متردم؟"**[1]، الذي كان يتردّد على لسان بطل روايته **(بشير الديلي)**، والذي عاد إلى حي (القرّابة) بعد غياب طويل، فاتّخذ من هذا البيت الشعري شعارا يعزّيه ويمحو به أوجاعه، التي ترويها له أزقة هذا الحي العتيق، والمسكون بذكريات **(الخونيّة)**، المرأة التي أحبها ولم يستطع أن ينال حبها.

فالرّوائي العربي عندما يشير إلى الأطلال في نصّه، فإنّه لا يحمّل إشاراته الدّلالة الموضوعيّة للطّلل الدّارس الذي تُحدّثنا القصيدة عنه، وإنّما يشحنه بحمولات القصائد السّابقة، وما تحمله من معان ودلالات في هذا المجال، بصورة لا يصبح الطّلل معها مكانا فحسب، وإنما منهجا في الكتابة، وموقفا من العالم، ورؤية للإنسان[2].

وتكمن أهميّة هذا التّناص في هذا النّص، أنه يجسّد الحالة النفسية التي يعيشها بطل الرواية **(الديلي)**، والذي يحلم أن يكون شاعرا، ليعبّر عن هذا التّيه والضياع الذي يعيشه، والذي عاشه قبله الشّاعر "**عنترة بن شدّاد**" وعبّر عنه في معلقته، على الرغم من اختلاف المجال التناصي لكل منهما، وتحدد "**كريستيفا**" المجال التناصي بقولها: "إنه مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، فإنه يفترض وجود كتابات أخرى، ... وهذا يعني أنّ كل نصّ يقع في البداية تحت سلطان كتابات أخرى، تفرض عليها كونا أو عالما بعينه"[3]. فالبكاء على الطّلل عند الأول **(الشاعر عنترة)**، هو مجموعة من المعارف والتقاليد التي تسبق وجود النص، إذ تمثل مناشدة واستدعاء لتواريخ قديمة، أما عند الآخر **(بطل الرواية (الديلي))** فترتبط بالمشاعر والانفعالات، لتكون دليلا على انتهاء

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص25.
2- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص59.
3- المرجع نفسه، ص60.

التجربة العاطفية وفشلها، وهذا ما يؤكده لنا هذا المقطع، إذ يقول الراوي: **"يبدو أن ذكرها كذكر الغياب يجعل الكلام أكثر شعرية، يقول وهو يمرر يده على جدار أصفر تمسّك بصفائه ووجهه، وأحاله على خطى عشقه الأولى، ويضيف: الشعراء وحدهم من يفهم هذا التيه، الشعراء وحدهم من يقرأ خطاب الغياب"**[1].

في هذا الجو المشحون بالصخب والأسى، يستعير **(الدّيلي)** بيتا من **(المتنبي)** ليصف لنا محبوبته **(الخونية)** قائلا:

**"فَلَمْ أَرَ بَدْرًا ضَاحِكًا قَبْلَ وَجْهِهَا وَلَمْ تَرَ قَبْلِي مَيِّتًا يَتَكَلَّمُ"**[2]

يأتي هذا التّناص مرة أخرى ليعبّر لنا عن حال **(الدّيلي)**، الذي يعيش عالما صاخبا ومضطربا في أعماقه الموجوعة والجريحة، حيث يتغنّى بهذا البيت الذي يجمع بين القسوة كلّها في عجزه، والإعجاب كلّه في صدره، ناقما وجوده في غياب **(الخونيّة)**، وممزقا بذكرياتها وتخيلاتها، يصغي إلى فشله ويتصالح معه أملا منه في عودة **(العارفة أو الخونية) كما يسميها**؛ إذ شبهها بالبدر وهي تتألق ببسمتها، بينما شبّه نفسه بالميّت لوقوعه في نار الفراق والشّوق، متعجّبا منها ومن أمره، فقد كانت المرأة النموذج التي كان يتوق إلى لقياها، لكنها ظلمته بهجرها، فما كان له إلا الشكوى. يقول الروائي: **"واقفا أمام النافذة يرقب الشمس، يتأمل قدومها في إصرار ككل يوم، حتى في أقسى شتاءات المدينة ظلت تطلّ لتلوّح، ربّما وكأنّ نسيم الصّبح فرصة آيس، وهو الآيس الذي ينشد صباحا..."**[3].

وفي فصل **(الطبقة الأولى: ما أخلف الغياب)**، يغوص الكاتب في حكاية **(يحيى)** الأبكم و**(التالية)**، اللّذان جمعتهما قصة حب غريبة نوعا ما، حيث كانت وسيلة التواصل الوحيدة بينهما "القلم"، والذي كان بمثابة السّلاح الذي يمكّن **(يحيى)** من تجاوز إعاقته،

---

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص24.

2- المصدر نفسه، ص364.

3- المصدر نفسه، ص361.

ليعبّر عن مشاعر الحب **(للتالية)**، التي كانت هي الأخرى تبادله نفس الأحاسيس، حيث كتب لها رسالة ضمّنها أبياتا **للمتنبي يقول فيها:**

**"فَلَيْتَكَ تَحْلُو وَالحَيَاةُ مَرِيرَةٌ          وَلَيْتَكَ تَرْضَى وَالأَنَامُ غِضَابُ**

**لَيْتَ الذِّي بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَامِرُ          وَبَيْنِي وَبَيْنَ العَالَمِينَ خَرَابُ**

**إِذَا صَحَّ مِنْكَ الوُدُّ فَالكُلُّ هَيِّنٌ          وَكُلُّ الذِّي فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ"**[1]

هذا الجانب من الحوار الصّامت بين **(يحيى)** و**(التالية)**، يرصده لنا الراوي/الكاتب عبر هذه الأبيات، ليصوّر لنا حالة التمزّق والصّخب الذي يعيشه **(يحيى)** مع العالم الخارجي، إذ وجد في حب **(التالية)** ملاذا للملمة تبعثره النفسي ومكمّلا لنقصه، لذلك اختار أن يضمّن رسالته هذه الأبيات التي غرضها المدح، لتتناسب وحالته فهو يسعى إلى إطلاق سراح الحب الكامن في صدر **(التالية)**، كما كان يسعى الشاعر إلى إطلاق سراحه عندما أسر عند سيف الدولة، ويضيف **(يحيى)** قائلا: **"ولعل أهم مقصد لي أن أكون رجلا يحظى بمكان إلى جانبك... ليس معي الكثير من الحيل، ولكنني أقول لك ما لا يمكنني دفعه، أريد أن نكون معا، أن نتعلم كيف نكمّل بعضنا، كلّ بما له من اكتمال حتى يختفي نقصان الآخر... لا أدعي أنّي الأفضل، وأنا أعرف ما بي من نقص، بل ويعرفه الجميع، لكنّ أملا يحذوني في عالم جميل يمكن أن يكون لو التقت أحلامنا وتوحّدت"**[2].

وقد جاء التّناص الشّعري مرّة أخرى في موقع العلاقة العاطفية بين **(يحيى)** و**(التالية)**، عبر تبادل الرسائل الغرامية، حيث يتقمص **(يحيى)** شخصية **"قيس بن الملوح"** الملقب **"بمجنون ليلى"**، عبر استحضاره لتلك الأبيات الشعرية التي ضمنها رسائله وبطاقاته، التي كان يرسلها إلى حبيبته **(التالية)**، تعبيرا عن انكساره العاطفي، وتجسيدا لهمومه التي تثقل كاهله، يقول:

---

[1]- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص77.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

"وَلَوْ أَنَّ مَا بِي فِي الحَصَى فَلق الحَصَى أو الرّيحِ لَمْ يُسْمَعْ لَهُنَّ هُبُوبُ

وَلَـو أَنَّنِي اسْتَغْفِرُ اللهَ كُلَّمَا ذَكَرْتُكِ لَمْ تُكْتَبْ عَلَيَّ ذُنُوبُ"[1]

ويضيف قائلا:

"وَحَفِظْتُ عَهْدَ وِدَادِهَا مُتَمَسِّكًا فِي حُبِّهَا بِرَشَادِهِ أَوْ غَيِّهِ

وَلَهَا سَرَائِرُ فِي الضَّمِيرِ طَوَيْتُهَا نَسِيَ الضَّمِيرِ بِأَنَّهَا فِي طَيِّهِ"[2]

استطاع الروائي "**إسماعيل يبرير**" من خلال هذه التناصات المباشرة مع شعر (مجنون ليلى)، أن يقيم جسورا من الحوار ليس مع شخصية الشاعر التراثية فحسب، وإنما مع قصة حب جمعت بين **(يحيى)** و**(التالية)**، حيث أراد الروائي من خلالها أن يخلق قصة جديدة من قصص الحب العذري التي عرفها تاريخنا العربي، لكن هذه المرة بطلها **(يحيى الأخرس)**، الذي يعاني التهميش بسبب إعاقته، والتي حالت دون تحقق وصاله بحبيبته **(التالية)**، فوالدها رفض خطبته مرارا، ما جعل جذوة الحب مشتعلة دائما في قلبه، لكن لا سبيل للتواصل معها، إلا تلك الرسائل التي كان يتبادلها معها في كل مرة، علّها تطفئ بعض شوقه لها، وعبر هذا التشبيه بين **(يحيى)** و**(مجنون ليلى)**، استطاع الروائي أن يصف لنا مشاعر الإحباط والرفض التي تعيشها شخصيته الروائية، والتي تجسد في الحقيقة إحباطا من هذا الواقع المأزوم، وهذا المجتمع المريض، الذي ينظر إلى المعاق على أنه فرد محدود القدرات، ولا يحق له ما يحق لغيره من الناس العاديين.

ويحضر شعر الحكمة في مقاطع متفرقة من الروايات المختارة للدراسة، ليصوّر لنا واقع التجارب الحيّة للشخصيات الروائية، وليصوغ أفكارهم في شكل كلمات موحية، ويبرز ذلك من خلال تلك المقاطع التي أوردها الروائي "**إسماعيل يبرير**" في سياق حديثه عن قصة **(التالية)** و**(يحيى)** الأبكم، والذي كان يراسلها عبر البطاقات والرسائل لينقل لها

[1]- المصدر السابق، ص106.

[2]- المصدر نفسه، ص107.

أحاسيسه ومشاعره، حيث استثمر في رسائله الإمكانيات المخفية لكلمة (الصمت)، وحوّلها إلى طاقات إبداعية، تمنحه معان مختلفة، ولعل ذلك يبرز من خلال هذا البيت الشعري للإمام "**علي بن أبي طالب**" الذي ضمّنه **(يحيى)** رسالته، حيث يقول فيه:

**"مَا زَلَّ ذُو صَمْتٍ وَمَا مِنْ مُكْثِرٍ إلَّا يَزِلُّ وَمَا يُعَابُ صَمُوتُ"**[1]

فالصّمت في معظم الأحيان يكون أفضل من الكلام، لأنّه يجنب صاحبه الوقوع في الزلل والخطايا، ولكونه يحمل "أبعاد ودلالات في الخطاب تحضر حين يعجز الإنسان عن التعبير، فهو بديل الكاتب أو الشاعر أو السارد أو الواصف حين تتعطل لغة الكلام، وهو عنوان البلاغة حين يكثر اللغو، وهو سبيل الإقناع حين تفشل مستويات اللغة عن التأسيس..."[2]، لذلك حرص الروائي على توظيف ظاهرة الصّمت بفنية عالية، عبر استحضاره شخصية **(شارلي)**، والذي جعله معادلا موضوعيا لشخصية **(يحيى** الأخرس)، إذ وجد فيه دلالات وطاقات موحية للتعبير عن أفكاره، يقول الروائي على لسان السارد: **"شارلي موجوع جدّا، شارلي مثله يقدّس الصمت، لكنه ليس مجبرا عليه، هو عبقري عرف كيف يقول الأشياء بلا تبذير"**[3].

في هذا المقبوس تبرز صوتانية الصّمت؛ إذ وجد **(شارلي)**/ **(يحيى)** في الصّمت دلالات فاعلة، وطاقات مثيرة تساعده على تلبية حاجياته، والتعبير عنها دون الحاجة إلى الكلام، فالصّمت عند كليهما لم يعد صمتا بالمفهوم المتعارف عليه، والذي يدلّ على الغياب والعدم، والسّكون والسّلبية، بل هو لغة من نوع آخر، حيث تحول إلى مشهد يمتاز بالضوضاء ويحمل الكثير من المشاعر المكبوتة، فقد استطاع **(يحيى)** من خلاله أن ينقل مشاعره وأحاسيسه لـ **(التالية)**، فأخرج الصّمت من حالته المحددة له، ليدخله عن طريق

---

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص106.

2- يوسف رحايمي، "الصمتُ "معطى تداوليًا ونسقاً خفيًّا في الخطاب"، العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب 2، عدد 1 (1 يناير، 2018): ص281.

3- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص 124.

الكتابة إلى عالم الأصوات، من خلال إبراز نفسه بفنية وجمالية، عبر البطاقات التي يرسلها إليها، ليتخلص من شعور الغربة والضياع في مجتمعه، يقول الروائي: "**...يعرف أن الناس يتساءلون كيف يواصل حياته في صمت، لكنّه يتساءل كيف يتحملون أنفسهم؟ كيف يمكنهم العيش بلا تأمل؟ بلا سكينة؟**"[1].

ويستمرّ التّلاحم والتّداخل بين السّرد الرّوائي واللّغة الشّعرية في نصّ **(مولى الحيرة)**، وهو ما يتّضح أيضا في هذا المقطع الشّعري:

**"وَمَا سُمِّيَ الإِنْسَانُ إِلَّا لِنَسْيِهِ وَلَا القَلْبُ إِلَّا أَنَّهُ يَتَقَلَّبُ"**[2]

نلحظ في هذا البيت الشعري أنّ الروائي "**إسماعيل يبرير**"، مال إلى رواية البيت بلفظ (لنسيه) ليتناسب والحالة الشعورية لشخصية **(يحيى)** الأخرس، الذي كان قد أنجز بحثا حول النسيان وصدّره بهذا البيت الشعري، وعرضه على معلّمه **(عبد الحميد)** الذي أعجب به كثيرا وعبّر له عن امتنانه، ثم أصرّ عليه أن يغيّر هذا البيت الشعري الذي تصدّر بحثه لأنه خاطئ والصواب هو:

**"وَمَا سُمِّيَ الإِنْسَانُ إِلَّا لِأُنْسِهِ وَلَا القَلبُ إِلَّا أَنَّهُ يَتَقَلَّبُ"**[3]

لكن **(يحيى)** لم يصدّق قوله اعتقادا منه أنّ معلّمه زوّر البيت من أجله، حتى يأنس للآخرين الذي يعيشون معه.

ويهدف الرّوائي من خلال هذا التغيير إلى إعادة إنتاج النص على نحو مغاير، وخارج عن المألوف، من خلال استعمال خطاب الآخر وتوجيهه لتحقيق مقاصده، فالعلاقة الحوارية بين الخطابين تتسم بطابع انفعالي؛ لأنّ المؤلف يجرّد الكلمة الغيرية من دلالتها

[1] - المصدر السابق، ص124.
[2] - المصدر نفسه، ص172.
[3] - المصدر نفسه، ص174.

ويضمّنها موقفه الإدراكي، فيرغمها بذلك على خدمة أهدافه الجديدة[1]، فيحقق بذلك انسجاما للرؤية الجديدة التي يشحن بها خطابه.

إنّ **(يحيى)** الذي يعاني الإهمال في مجتمعه بسبب إعاقته (الصمم)، كان يفتّش في اللّغة عمّا يعبّر عن حالته، فابتكر معجما لغويا خاصا به، وقام ببحث حول "النسيان"، واجتهد في البحث عن كلمة "نسيان" وما يدور في غابتها، ولكنه في الحقيقة كان يبحث **"عن المنسي، ولم يكن يريد أن يفهم النسيان كحالة أو موضوع أدبي، ولا كتفسير نفسيّ أو ذهني، كان فقط يراهن على شرح إهماله في الدنيا، ويتجاوز عبر هذا البوح إحساسه المضاعف بأنه منسيّ وغير محتفى به"**[2]. وهذا ما يوحي لنا مدى اتساع ثقافة الكاتب، واطلاعه على هذا العلم، وقدرته على استثماره كظاهرة لغوية، تحمل دلالات نفسية عميقة تعكس حالة الأصم في صراعه مع المجتمع.

وفي سياق آخر نقع على علاقة تناصية غير مباشرة يقيمها نص **(ليلة هروب فجرة)** مع نص شعري قديم، حيث يقول الروائي: **"دع اللّوم فليس وقته بعد أن اتسع الخرق على الراقع..."**[3]. وقبل اكتمال القراءة لهذا المقطع السابق، يبدأ المتلقي عملية الارتداد، والعودة إلى الموروث الأدبي، الذي يحيل إليه المقطع عبر استحضاره للبيت الشعري للشاعر العربي **"ابن الرومي"** الذي يقول فيه:

**"دَعِ اللَّوْمَ إِنَّ اللَّوْمَ عَوْنُ النَّوَائِبِ وَلَا تَتَجَاوَزْ فِيهِ حَدَّ المُعَاتِبِ"**[4]

وكذا الشاعر **"أبو نواس"** في قصيدته التي مطلعها:

---

[1] - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل ناصف التكريتي، ط1 (الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1986)، ص288.

[2] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص174.

[3] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص37.

[4] - ابن الرومي، الديوان، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، الجزء الأول، ط3 (بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 2002)، ص134.

"دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ"[1]

وهنا يعمد الروائي **"أحمد زغب"** إلى خرق البنية العامة للبيت الشعري، ويعيد إنتاجها على نحو نثري، فتتآزر الإحالات لتنهض بتجربة جديدة بطلها **(عايش)**، الذي يعيش حالة من التحسّر والألم، حيث لفّه الضّيق والنّدم، بعد خطبة **(العرباوي)** لعشيقته **(فجرة)**، التي هام بها وبجمالها، ولكنّه عجز عن انتزاعها منه، نظرا لاختلاف المستوى المعيشي بينهما، فهو رجل بدوي فقير، أما **(العرباوي)** و**(فجرة)** فهما قرويان وعائلتهما ذات جاه ومال كونهم من ملّاك النخيل، لذلك عجّل أبوها بإكراهها على الزّواج من ابن عمّتها **(العرباوي)**، ما جعل رجال البادية يلقون اللوم على **(عايش)** و يشعرونه بالذّنب لأنهم كانوا قد نبهوه فيما سبق بأن حبه لـ **(فجرة)** لابد أن يستند إلى الواقعية والعقل، لكنه احتكم في النهاية إلى عواطفه المشبوبة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار فارق المستوى المعيشي بين أهله وأهل القرية.

واللّوم في حقيقة الأمر يتحول في بعض الأحيان من نقد بنّاء إلى نقد سلبي، لأنه يجعل الشخص يشعر بأنّه أقل قيمة من الشخص الآخر الذي ينتقده، لذلك يكون رد فعله في الغالب قويا وعنيفا، وهذا ما كان يشعر به **(عايش)** إزاء الموقف الذي هو فيه، والذي قد يدفعه إلى ارتكاب أخطاء قد تعرض أفراد البادية بأسرها للخطر.

أمّا في رواية **(مملكة الزيوان)** فيتمثّل حضور شعر الحكمة في هذا المقطع السردي الذي يقول فيه **الصديق حاج أحمد: " آه يا الزيواني، دهرك يومان، يوم لك، ويوم للداعي...."**[2].

ويشير هذا المقطع إلى حكمة بليغة وتجربة أصيلة، في معرفة خبايا الحياة وتصريف أمورها، وهي التي يقول فيها الإمام "**علي بن أبي طالب"**:

---

[1] - أبو نواس، الديوان، تحقيق وشرح أحمد عبد العزيز الغزالي، دط (بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي، د.ت)، ص06.

[2] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص243.

**"الدّهْرُ يومان، يومٌ لكَ ويومٌ عليكَ"**، وهنا نجد أنّ الرّوائي عمد إلى صياغة هذا المقطع بأسلوب هذه الحكمة الرّامزة، مع تغيير بنيتها التّقليدية من خلال إضافة كلمة **(الزيواني، والداعلي)**، ليعبّر بها عن مشاعر **(الزيواني)** ومكبوتاته إزّاء ما جرى له، بعد صدور قانون الثورة الزراعية، الذي قلب حياة عائلته رأسا على عقب، فكلّ الخيرات التي كان ينعم بها وعائلته من أراضي زراعية وفقاقير وسبخات...، والتي كان هو الأمل الوحيد لأن يكون الوارث الشرعي لها، تحولت كلّها بفعل هذا القانون إلى عائلة **(الداعلي)**، التي كانت من الخماسين، مما أفضى به إلى التشاؤم من الزمان وأهله، لأنه رأى فيهم أعداء وحسادا يكيدون له ولآماله وعائلته.

وقد جعل "الصديق حاج أحمد" هذه الحكمة خاتمة لأحداث روايته، مختصرا تلك الأيام المريرة التي عاشها بطل روايته **(الزيواني)** في لفظ (... ويوم للداعلي)، لأنه كان المنافس الأول له في حياته، حيث كان يحرص على كسر وتجاوز تلك العقبات والتخلفات الدائمة، التي كانت تجعله خلف **(الزيواني)** الذي كان يسبقه في كل شيء، لكن بعد تغير أوضاع القصر تحقق لـ **(الداعلي)** ما لم يتحقق له طوال حياته، ليكون بعد ذلك متبوعا لا تابعا.

### ب/ التناص مع الشعر الصوفي:

عزمت الرواية المعاصرة معاقرة التجربة الصوفية، واستنطاق أسرارها وخباياها، بوصفها وجها من وجوه الحداثة التي تنشد المغايرة والتميّز، فتفاعلت مع مادّتها وعوالمها الروحية، بغية فهم هذا الواقع المتغيّر والمتبدّل، وكشف أسراره، وسبر أغواره العصيّة على الفهم، من خلال الإجابة على أسئلته الوجودية، "أسئلة تقف على حافة الوجود لتحاول

تبرير علاقة الكائن البشري بالمكان والزمان والمطلق... إنها أسئلة ترضع من ثدي الحقيقة الأزلية وتحاول العودة بالإنسان إلى الحياة البرزخية"[1].

والرّوائي يشترك مع الصّوفي في حبّه للحريّة وانفلاته من قيود الدّين والمجتمع، فإذا كان التّصوف ثورة فكرية على المستوى التاريخي، فإنّ حضوره في النص يطبعه بنزعة حداثية في جذور تواصلية مع الماضي لا انفصالية[2]، عن طريق خرق القواعد المتعارف عليها، وتهديم ما تعارف عليه الناس من طرق تعبيرية، في الجانبين الأسلوبي والدلالي. وقد بات واضحا أنّ البعد الصّوفي له حضوره القويّ في النّصوص الرّوائية، من خلال التناص مع الخطاب الصوفي وتوليفاته اللّغوية واللّفظية، وصوفنة الشخوص التي نجد لها في النص حضورا متميزا عن الشخوص الأخرى.

وفي سياق الحديث عن الشخوص المتصوفة، تحضر في نص **(مولى الحيرة)** شخصية **(العارفة)** التي اختارت طريق الزهد، فراحت تنشد عالما مثاليا، يغلب عليه صفاء النفس ونقاء الروح، هي كانت تؤمن بأنوار أخرى غير التي يعرفها النّاس عادة، أحبها بطل الرواية **(بشير الديلي)**، لكنّه فشل في تحقيق توازن عاطفي في وجودها، وفي هذا الصدد يحضر الخطاب الشّعري الصّوفي، بوصفه الخطاب الأبلغ للتعبير عن علاقة الحب بالمحبوب، ولأن المحبة هي أصل الوجود عند المتصوفة، إذ لا لذة قبلها ولا بعدها.

وقد تعزّزت الرّواية بمفردات صوفية **كالحلول والشوق والسفر...** عبر تلك التناصات التي أثرت النص ونقلته إلى عوالم وجودية، يقول **(الديلي)** على لسان الشاعر الصوفي **"ابن الفارض"**:

---

1- محمد كعوان، "الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز" (أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2005)، ص134.

2- سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي، ط1 (القاهرة، مصر: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2000)، ص379.

"هُوَ الحُبُّ فَاسْلِم بِالحَشَا مَا الهَوَى سَهْلُ فَمَا اخْتَارَهُ مُضْنَى بِهِ وَلَهُ عَقْلُ

وَعِــــشْ خَالِـيًا فَالحُــبُّ رَاحَـــتُهُ عَــنًـا وَأَوَّلُـــهُ سَـــقَمُ، وَآخِـرُهُ قَتْـلُ"[1]

لقد جسّد لنا الكاتب حالة **(الديلي)** لفراق **(العارفة)** الأبدي، في لغة يسكنها الأسى لفقد الحبيب مستحضرا تناصات الشعراء الصوفيين، فهي المرأة التي أحبها وعشقها، وحولها من معشوقة إلى قضية وطن، وسبب حياة، بل إلى حياة، فصارت عالما بديلا لا يطلب معه شيئا سوى بقاؤها إلى جانبه، **"صحيح أنها أطفأت ناره يوما، لكنها ألهبته برحيلها"**[2]، فقد ألهبه الشوق إليها دون أن يعلم ما تكنّه من مشاعر اتجاهه، يقول مرددا أبيات **"الحلاج"**:

أُقْـتُلُونِي وَاحْرِقُونِي بِعِظَامِي الفَـانِيَات

ثُمَّ مـرُّوا بِـرُفَـــاتِي فِي القُبُورِ الدَّارِسَاتِ[3]

مال الكاتب في هذا المقطع إلى أسلوب الاستلهام والتفاعل مع أبيات "**الحلاج**"، والتي جاءت متناسبة مع حادثة احتراق بيت **(العارفة)**، حيث استدعى الكاتب المعجم الصوفي: **كالشوق، الكرامة، العشق، النور.....** ليصف لنا حادثة الاحتراق التي تعكس حالة **(الديلي)**، وما يعانيه من ألم ووجع واحتراق لفراق حبيبته، بالتالي أخذت هذه الأبيات منحى آخر وبعدا دلاليا جديدا من خلال ذلك التفاعل الحاصل بين النص ومتناصه.

هكذا انصهرت حالة الصوفي في شخصية **(الديلي)** الذي كان يعيش في قلق وغربة عن الواقع والمجتمع والناس، وكذا غربة عن النفس، وإن كانت الغربة في إحدى معانيها الصوفية، تمنح السالك راحة نفسية وطمأنينة روحية لاتصالها بخالقها، فإنها تؤول عند **(الديلي)** رمزا للضياع والتيه، لذلك نراه في رحلة مستمرة ودائمة في البحث عن ذاته،

[1] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص376.
[2] - المصدر السابق، ص368.
3- المصدر نفسه، ص369.

محاولا تحرير قصيدته والبوح بشاعريته، في لغة صوفية تعكس شوقه للقاء زوجته **(العارفة)**، مختزلا آلامه متناسيا جراحاته، ومتماهيا في حبّه لها، يقول:

**"أَنَا المُوفِدُ الأَبَدِيُّ أَمُرُّ كَنَجْمٍ،**

**إِلَى الضَّوْءِ أَحْمِلُ بَعْضَ النَّهَارِ**

**وَأَرْتَدُّ،**

**أَخْجَلُ مِنَّ قَامَةِ النُّورِ**

**حِينَ أَعُودُ إِلَى البَيْتِ مُنْتَصَفَ الحُبِّ وَحْدِي دُونَ الرَّفِيقَةَ"**[1]

ويضيف قائلا:

**"أَنَا قَادِمٌ كَيْ أُقِيمَ احْتِفَالًا**

**لِأُشْعِلَ كُلَّ الأَزِقَّةِ،**

**لَا تَبْرَحِي الضَّوءَ كَيْ أَتَوَهَّجَ يَا سَيِّدَةَ العَاشِقِينَ**

**(أَلَسْتِ مَدَى الحُبِّ،**

**وَقْتَ المُحِبِّينَ؟)**

**........................"**[2]

في هذه المقاطع الشعرية هيأنا **(الديلي)** لالتقاط أبعاد مأساته، حيث استبد به اليأس وخاب أمله في انتظار **(العارفة)**، فكانت قصيدته منصهرة بدواخل ذاته المحترقة بنار الشّوق والحنين، إذ كان يحمل همّين: همّ الغربة في المكان (طالما يعيش بعيدا عن الأهل

---

1- المصدر السابق، ص392.

2- المصدر نفسه، ص393.

والدار ) وهمّ الغربة في الزمان (حيث يعيش حنينا وثيق الصلة بذكريات الماضي، وأمل العودة، المتعلق بالمستقبل، بينما الحاضر، هو المنفى بالنسبة إليه).

إنّ الحنين والشّوق هو الميثاق الذي يربط الرجل بالمرأة في العرف الصّوفي ويجمع بينهما، و**(الخونية أو العارفة)** اختارت طريق الزهد، وأما **(الديلي)** فاختار طريق الاغتراب عن موطنه (القرابة)، إنه انتقال من عالم خاص إلى عالم مختلف، إلا أنها ظلت تسكنه في صحوته وسكرته، فحرّر قصيدته التي كانت تنتظر الوقت والحق في الظهور، **"إنها قصيدة تخمّرت، كتبت ذهنيا عشرات المرّات، عاشها نائما ويقضا، شاركته عذاب السنين، شهدت كل تحوّلاته الدرامية، هلعه، شكّه، أحلامه..."**[1].

إنّ نبرات الحزن التي تعلو أبياته توحي بما تكنّه نفسه من الإحساس بالحرمان والحزن لبعده عن الحبيبة، فالشّوق يحفّزه للقائها لكن قدره مزال ضعيفا أمام قدر محبوبته التي يهفو إليها، فهو يشعر بأنّ العمر يمرّ سريعا، دون أن يحقّق الأمل الذي يسعى لأجله وهو نزوعه نحو طريق العودة، وتجديد وصاله مع العارفة التي تمثّل بالنسبة إليه الوطن الذي يبحث عنه، ليقضي على اغترابه ويترك على أعتابه همومه وآلامه.

وتمثّل الغربة مع الشّوق أعلى درجات "الحيرة"، التي يشعر بها العارف أثناء سلوكه وشعوره بعدم الوصال، إذ تفضي به حيرته إلى العزلة والاغتراب، والحيرة عند الصوفية تحمل معان عديدة، فهي عند **ابن عربي** تعني: "الغرق في بحار العلم بالله، مع دوام النظر إلى توالي تجلياته، ومعرفته في كل تجل، - وهي الغاية التي إليها ينتهي النظر العقلي والشرعي وكل سلوك في طريق المعرفة بالله"[2]، والحيرة "بديهة ترد على قلوب العارفين، عند تأملهم

[1] - المصدر السابق، ص396.

[2] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ط1 (بيروت، لبنان: دندرة للطباعة والنشر، 1981)، ص358.

وحضورهم وتفكرهم تحجبهم عن التأمل"[1]، فهي "قلق وحركة، والحركة حياة"[2] ولا راحة ولا سكون منها إلا بالموت.

ولعلّنا نتلمّس ذلك الأثر الصوفي في شخصية **(الديلي)**، الذي تناسلت الحيرة في نفسه فسلبته كل سكينة وطمأنينة، يقول الروائي: **"واصل بعدها يبتعد كل مرة عن الجميع، إلى أن أصبح ناصر وجها يتشبّه له، وعبد الحميد قادما من التاريخ، والزين نزقا منكرا. تغرّب عن الجميع ولم يلتق قصيدته الموعودة، وخال أن كتابته للشعر قد تجعلها أقرب إليه، أن القراءة قد تبعثها مجددا. اعتقد أن قوة خارقة ستحمل الثلاثة، هو وهي والطفل: ليتّحدوا ويقيموا في بعد آخر، دون خشية شيء أو التفكير في غير الإنسان مجرّدا من أنانيته وتملّكه وغيرته"**[3]. لقد تخبّط **(بشير الديلي)** طويلا في سراديب الحيرة والضياع، حيث كانت الحيرة تشكل ركنا أساسيا لمخاوفه، وكانت **(الخونية)** رمز الحقيقة بالنسبة إليه ولا بد له من لقياها، لذلك كان ينتظر عودتها في كل لحظة، لأنها الدواء الذي يشفيه من كل أسقام حيرته.

كان لفظ **"الحيرة"** يتواتر في متن الرواية، ويتوزع عبر أجزائها، ويبرز ذلك في المقاطع التالية: **"كان واقفا يرعى الحيرة"**[4]، **"وهو وحيد في متاهة الحيرة"**[5]، **"وصارت الحيرة عالما أكبر من رؤاه الواسعة، بل صارت رؤاه كلها"**[6]، **"ولا عاد يخيفه جيش الحيرة الذي يرابط على مشارف عقله"**[7]، **"تصبح الحيرة مملكته"**[8]. وهنا نجد أن **(الديلي)** قابع في

---

1- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ط1 (لبنان: مكتبة ناشرون، 1999)، ص313.

2- محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، شرح الشيخ عبد الرزاق القشاني، ط1 (القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع، 2016)، ص200.

3- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص351.

4- المصدر نفسه، ص42.

5- المصدر نفسه، ص343.

6- المصدر نفسه، ص356.

7- المصدر نفسه، ص409.

8- المصدر نفسه، ص410.

مربعه ولا يستطيع مغادرته، لأنه محصور بين الانتظار/ الإرباك، والذي أفضى به إلى الشعور الدائم بالحيرة/الخوف.

إنّ هذا التداخل بين اللّغة الصّوفية والرّوائية جاء كردّ على هذا الواقع المادّي الموبوء، الخالي من النّقاء والصّفاء، حيث النّفوس في حيرتها وغربتها توّاقة إلى عوالم نورانية، والمتلقي للرواية يتمثّل هذه التّجربة الصّوفية بعوالمها، فيعيش حيرة السّارد وبطل الرواية **(بشير الديلي)**، ويخوض معه هذه التّجربة ليصل معه إلى حالة الاستقرار النفسي والرّوحي، والتي تمثّلت عنده في تحرير قصيدته التي قطع من أجلها رحلة سنوات عديدة.

**ج/ التناص مع الشعر العربي الحديث:**

انفتحت الروايات المعنية بالدراسة على النص الشعري العربي الحديث، بوصفه امتدادا للشعر العربي القديم وإن اختلفت أشكاله وألوانه، على مر الأزمنة والأمكنة، فكلاهما يشكّلان الشّعرية العامّة للرواية، إذ "إنّ توظيف بعض الجزئيات الأدبية وخاصة الشعرية منها تحفل به الرواية الجزائرية. وهو قد يرد بقصد الزينة أو المتعة عند البعض، وقد يُؤتى به ليكون بمثابة حكمة تلخّص بعض المواقف، أو قصد تدعيم بعض المعاني التي يصعب على الشخصية التعبير عنها نثرا عند البعض الآخر"[1].

ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما جاء به **"إسماعيل يبرير"** على لسان بطل روايته **(بشير الديلي)**، الذي سحرته عينا **(العارفة)**، فوجد في قصيدة **"السياب"** معادلا موضوعيا لسحرهما، عبّر عنه بلغة شاعرية تحمل في طياتها دلالات الموت والانبعاث، إذ يقول على لسان الشاعر:

**"عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَر**

**أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَر**

[1]- سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص147.

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُوم

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ كَالأَقْمَارِ فِي نَهَر"[1]

إنّ توظيف الروائي لقصيدة السّياب **"أنشودة المطر"** لم يأت اعتباطيا، وإنما كان مقصودا باعتبار أنّ القصيدة مشحونة برموز الطبيعة (الغابة، النخيل، الأقمار، النهر.....)، والتي توحي بالتوتر والقلق والاضطراب النّفسي الذي تعيشه الشخصية الروائية، والتي تحلم بتجدّد الحياة، لذلك فإنّ استدعاء "إسماعيل يبرير" لشعر "السّياب" يدلّ على مدى تفاعله معه وارتباطه به، ومنحه أبعادا جديدة تعكس حالة الشخصية الروائية المتأزمة، فالتناص هنا ليس فقط في توارد المعاني والأفكار، بل في توارد المشاعر والأحاسيس، لأن "التجربة الأدبية منبعها النفس.... وباعثها الانفعال الصادق، فهي استقبال واع للأحداث وهي في أرقى تصور لها تتعامل مع أثر الأحداث، ومداها، وتنأى عن الرصد المباشر لها..."[2].

إنّ **(العارفة)** هي أكثر من امرأة عادية أحبها **(الديلي)** فعيناها "هما الطبيعة المشرقة الخضراء، ألم يقل أنهما غابتا نخيل؟ ثم إنهما تمثل الولادة وتجدد الحياة، وهذا ما يرمز إليه السَّحَر أي آخر الليل وبداية حلول الفجر، ويتأكد ذلك من خلال البيت الثاني عندما يشبّه عينيها بشرفتين راح ينأى عنهما القمر، مما يدل على أن الفجر على وشك الانبلاج فتشرق الشرفتان"[3]. ففي هذه الأبيات ألفة تطمئن **(الديلي)**، وتجعله يعتقد أنه يعيش تفاؤل الشاعر، فقد حمل هذا المتفاعل النصي الشعري دلالة على انبعاث الأمل والحياة من رحم الموت.

ونقف على الظاهرة نفسها في نص **(مملكة الزيوان)**، من خلال إيراد الروائي لبعض اللّمحات التناصية، التي يحيل بعضها على بعض النصوص الشعرية، عبر تلك الإشارات اللّغوية والبنى التركيبية، ومن هذا القبيل قول **"الصديق حاج أحمد"** على لسان السارد/

---

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص350.

2- صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، دراسات وقضايا، ط2، 2008، ص21.

3-. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ط1 (بيروت: دار الآداب، 1994)، ص48

بطل الرواية: **"ثلاثون سنة يا سادتي، مرت على قصرنا الوسطاني بتوات، اختزلت فيها سؤالا واحدا، كيف كان قصري؟ وكيف أضحى..."**[1].

إنّ هذه البنية تلمح إلى نص آخر ينبني أسلوبه على نفس المنوال التركيبي، ويتضمن بعض وحداته المعجمية، وهو الذي يقول فيه الشاعر **"نزار قباني"**:

**"عِشْرِينَ عَامًا..**

**وَأَنَا يَا سَادَتِي**

**أَسْكُنُ فِي طَاحُونَةٍ**

**مَا طَحَنَتْ قَطٌّ سِوَى الهَوَاءِ..**

**يَا سَادَتِي**

**بِخِنْجَرِي هَذَا الذِّي تَرَوْنَهُ**

**طَعَنْتُهُ..."**[2]

كما نجده في موضع آخر يستعير لفظة **(يا سادتي)** فيقول: **"حين تقلصت عضلات رحم أمي، وقذفت بي إلى هذا الوجود المبكي يا سادتي، ...."**[3]. وهنا يتناص الروائي مرة أخرى مع الشاعر **"محمود درويش"** الذي يقول في قصيدته التي عنوانها **"جواز سفر"**:

**"أَيُّوبُ صَاحَ اليَومَ مِلْءَ السَّمَاءِ:**

**لاَ تَجْعَلُونِي عِبْرَةً مَرَّتَيْنِ**

**يَا سَادَتِي يَا سَادَتِي الأَنْبِيَاء"**[1]

---

[1]-الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص29.

[2]- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة/ السياسية، ج3، ط2 (بيروت: منشورات نزار قباني، 1982)، ص710.

[2]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص35.

وهنا نجد أنّ **"الصديق حاج أحمد"** يستلهم لفظ (يا سادتي) مع وجود مفارقة في الدلالة، إذ يحيلنا لفظ "يا سادتي" عند كل من "**نزار قباني**" و"**محمود درويش**" إلى نمط الخطابات السياسية، أما عند **"الزيواني"** فينزاح ليحيلنا إلى نمط الخطابات التراثية عبر خاصية سرد الحكي، التي نلفيها أيضا عند الروائي **"الطيب صالح"** في نصه **(موسم الهجرة إلى الشمال)**، تجلت في ذلك المشهد الاستهلالي الذي يقول فيه: "**عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا، تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى**"[2]. وقد عمد **"الصديق حاج أحمد"** إلى توظيفه في مقاطع متفرقة من روايته، حرصا منه على الالتزام بالنمط التراثي الشائع في صياغة الخبر في مجتمعه، إذ يمثّل لفظ (يا سادتي) لازمة من لوازم الحكي الشعبي في المجتمع التواتي، حيث تقوم هذه الصيغة بوظيفة الإعلان عن الحكي، وهي حالة أخرى من حالات التماهي مع التراث الشعبي، والذي يدّل على مقدرة الروائي في توظيف التراث من خلال استعارة الصورة الشعرية القديمة وإعادة توظيفها لتكتب لها حياة جديدة في فضاء روائي حاضر جديد[3].

2/ التناص النثري:

نقصد به تلك النصوص الأدبية التراثية التي يوظفها الروائي في عمله الإبداعي، بغرض تدعيم بعض المواقف والآراء، التي تعجز الشخصية الروائية عن التعبير عنها، أو لترصيع النص طلبا للزينة وحبا للبلاغة، على أن تقوم العلاقة بين هذه النصوص وبين النص الجديد على أساس النقد والمعارضة[4].

---

[3] - محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ط1 (رياض الريس للكتب والنشر، 2005)، ص372.

[2] - الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ط13 (بيروت: دار العودة، 1981)، ص05.

[3] - ينظر: أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي، ط1 (الرباط،المغرب: دار الآفاق الجديدة، 1993)، ص88.

[4] - ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، دط (إربد الأردن: عالم الكتب الحديث، 2010)، ص160.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الرّوائي يتحرّك في إطار تراثي متعدّد المصادر، ممتد الزّمان من القديم إلى الحديث، متّسع المكان من الشّرق إلى الغرب، ولهذا تتداخل النّصوص الحاضرة مع النّصوص الغابرة، والنّصوص المكتوبة مع النّصوص المروية، في علاقة تواصلية بين الحمولة التراثية والإبداعات الروائية[1]، لذلك حاول النّص الرّوائي الجزائري أن يمتح من الموروث النثري، من خلال استحضار البنيات النصية قديمها وحديثها، للمجتمع العربي والغربي، للتّحاور والتفاعل معها من أجل خلق نص جديد عابر للأجناس، والمزاوجة بين اللّغة النثرية الحديثة والقديمة.

وتبعا لما سبق، كان لطابع النصوص النثرية القديمة حضوره الملفت والمكثف في المدوّنات المختارة للدّراسة، من خلال توظيف الرّوائيين لمختلف النتاجات النثرية التراثية، كالرسائل، والخطب، وأقوال بعض الكتاب العالميين، واستحضار عناوين كتب ومسرحيات....إلخ، ولعل أبرزها:

**أ/ توظيف الرسالة:**

تعدّ الرّسالة نوعا كتابيا مخصوصا، وهي من الفنون الأدبيّة التي تتميّز بلغة الاعتراف والبوح للمرسل إليه، بتلك التجارب والمشاعر التي عاشها الكاتب/ السارد/ المرسل في حياته، وقد استفاد كتاب الرّواية الجزائرية من هذا الشّكل الفني التراثي، ووظفوه في تجاربهم الإبداعية بغية الولوج إلى أعماق الشخصيات الروائية، والكشف عن أسرارها الدفينة، التي نقع عليها في ثنايا المشاهد السردية الروائية، كما "تسهم الرسالة بدورها في إضاءة الحدث أو تقديمه مما تتضمنه أحيانا من قرارات ملزمة التنفيذ. وهي بهذا تسهم أيضا في تأطير الحدث"[2]. ومن بين النصوص التي اعتمدت على خاصية التراسل بين

---

[1]- ينظر: عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ط1 (سلطنة عمان: مكتبة الغبيراء، 2012)، ص133.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1977)، ص203.

الشخصيات الروائية نجد نص **(مولى الحيرة)** لإسماعيل يبرير و**(مملكة الزيوان)** للصديق حاج أحمد.

تحيلنا بعض المقاطع في رواية **(مولى الحيرة)** بأسلوبها الرسائلي إلى إبداعات "مي زيادة" و"جبران خليل جبران"، اللّذان عاشا علاقة طويلة دونما لقاء يجمعهما، نظرا لطول المسافة التي تفصل بينهما، فكان السبيل إلى التواصل مع بعضهما هو تبادل الرسائل، والتي أضحت من أجمل ما خطته أنامل الأدباء في سجل أدب الرسائل.

وقد جاءت الرسالة لتثري النص الروائي؛ إذ كانت وسيلة مناسبة لتقديم شخصيات الرواية، وهم في حالة انعزال عن بعضهم البعض، ولعلّ أبرزها شخصية **(يحيى)** و**(التالية)**، اللذان كانا من أبرز الشخصيات التي مزقتها الغربة والوحدة، ومن الشخصيات التي تحرك أحداث الرواية لكن بطريقة غير مباشرة من خلال فعل التراسل. وقد تنوعت الرسائل بينهما في المتن الروائي، منها ما تميز بالقصر ومنها ما تميز بالطول، يقول **(يحيى)** في إحدى رسائله:

**"العزيزة التالية.**

**تحية وبعد، أرجو أن تجدي فرصة لتقرئي رسالتي هذه وحدك، ولا أريد أن يطّلع غيرنا على ما بيننا، وأن تعرفي بعدها مقاصدي كلّها.."**[1].

لقد كان **(يحيى)** دائم البحث عن من يحتويه ويفهمه ويشعر بمعاناته، فوجد في **(التالية)** ملاذا للبوح بمشاعره المأسورة، لأنها كانت الوحيدة التي تشعر به وتتقاسم معه حزنه وألمه، ويتجلى ذلك من خلال هذا الردّ الذي أرسلته له في رسالتها التي تقول فيها:

**"يحيى العزيز،**

---

[1]- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص76.

**أنا جد مسرورة لأنك أرسلت إلي بكلامك الكبير، إنها أسعد لحظة في حياتي، فقط لأنّ الحبّ هو الحلم الجميل الوحيد الذي ظلّ يرافقني دائما، وقد أصبح هذا الحلم أكبر عندما التقيتك. سوف أعمل من أجلنا معا، وسأحفظ عهدنا إلى الأبد.**

**الغالي يحيى،**

**لست أملك شيئا أهديك إياه مثل الأبيات التي أرسلتها لي، لهذا فأنا أطلب سماحك، وأعتذر أيضا لأن خطي لا يضاهي براعتك، وأنا أسامحك على أيّ شيء اقترفته قبل أن نلتقي، على أي شيء كنت ستقترفه لو لم نلتق.**

**المخلصة إليك... التالية"**[1]

إنّ القارئ يمكنه أن يتعرف من خلال هذه الرسائل المتبادلة بين **(يحيى)** و**(التالية)** على طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما، وقد وفّق الروائي **"إسماعيل يبرير"** في استثمار الخطاب التراسلي، إذ جعله يتفاعل بطريقة فنيّة مع أحداث روايته، ويؤدي مقاصد مختلفة أسهمت بشكل كبير في دعم الخطاب الروائي.

وقد هيمن على صيغة هذا النمط من الرسائل، كل من ضمير المتكلم المفرد (أنا)، الذي يحيل إلى المرسل/**(يحيى)**، وكذا ضمير المخاطب (أنتِ) الذي يعود على الحبيبة **(التالية)**، كما أسهمت عملية التهجين بين السرد والشعر في الرسالة في تعزيز المشهد الروائي و إضفاء الجو الرومانسي على أحداثها، من خلال تلك التناصات المختلفة للشعراء العذريين، وهي صورة من صور الانفتاح الدلالي والتعدد الصوتي في الرواية.

والمتمعّن لهذه الرّسائل يجد أنّها تحقق مستوى فنيّا من التّرميز؛ إذ يتحوّل الخطاب الذي يهيمن عليه ضمير المخاطب إلى محكي ذاتي، لكن عبر وسيط آخر هو المرسل إليه/ **(التالية)**، من خلال حالة الحب التي تجمعهما، والتي مكنت **(يحيى)** من البوح لـ **(التالية)**

---

[2]-. المصدر نفسه، ص77

بكل ما تكنه نفسه من مشاعر ومكبوتات، فتحولت الرسالة هنا من آلية فنية إلى مجرد وسيط، فغادرت سياقها التواصلي المباشر، لتتحول إلى خطاب منفتح، ينفتح على دلالات متعددة ومختلفة، لأن أزمة **(يحيى)** هي أزمة الإنسان المعاق في المجتمع الجزائري والعربي بأسره، وهذا ما يعكس قدرة الروائي الإبداعية في احتواء وتشرّب مختلف الأشكال التعبيرية، التي تجدّد حياة الرواية لترافق كل التحولات التي يعرفها المجتمع.

أما في رواية **(مملكة الزيوان)** فكان لهذا النوع الأدبي (الرسالة) حضوره المتميز، حيث عمد الروائي "**الصديق حاج أحمد**" إلى استثمار هذه التقنية السردية لطرح أفكاره، من خلال تلك الدلالات والشحنات التي يحملها ملفوظه الروائي، وقد اختار أن تكون الرسائل متبادلة بين شخصيتين مختلفتي الذهنية والثقافة؛ شخصية **(المرابط أو الزيواني)** هذا الشاب التواتي المحب لأرض أبيه وأجداده، وشخصية **(أميزار)** المزدوجة الجنسية فأمها تونسية وأبوها تواتي، لكن بحكم عيشها في تونس كانت تتنكر لنسبها إلى أرض أبيها، ويتجلى ذلك من خلال ذلك الرد القاسي الذي بعثت به لـ **(المرابط أو الزيواني)**، لما اعترف لها بحبه لها قائلة له:

**"الزيواني التواتي**

**تحية وسلام، لا يشرفني أن أحب واحدا من أهل زيوان أبي"**[1].

لكن بعد مرور السنوات، ومكنها شغفها بتخصص (علم الآثار)، وانفتاحها على ثقافات وآثار الحضارات المختلفة، من تدارك الأمر فبعثت برسالة اعتذار لـ (الزيواني) قائلة:

**"إلى ابن عمنا الزيواني التواتي بالقصر الوسطاني.**

**علمتني الحضارة والثقافة في تونس، أننا نعتذر لمن أخطأنا في حقّه يوما، أعتقد أني بذلك الرّد البربري.... الذي رددت به عليكم، أني استحق كلّ علامات العار وبكلّ**

[1] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص201.

**اللّغات واللّهجات، أبارك لكم تخرّجكم من الجامعة، كما أهنئكم على وظيفتكم النبيلة، كأستاذ التاريخ في الثانوي، ما يمكنني قوله لك أنّ تقاربنا في التخصص، وهو ممازجة التاريخ بعلم الآثار، قد يفتح الأمل واسعا مستقبلا، في علاقة هي أسمى...، كما أن اطلاعي على حضارة وآثار مملكة الزيوان، جعلتني أطمس تلك الصورة النمطية عن قصري وأصلي، أخيرا أعتذر لكم لعدم مجيئي لطارئ طرأ، حال دون لقائنا، وأعدك أني سوف أقوم بزيارة خاصة خلال عطلة الشتاء، تقبل تحياتي.**

**أميزار**

**تونس:1982/10/02"**[1]

إنّ الرسائل التي تضمّنتها هذه الرواية تحمل في جعبتها دلالات الاعتزاز والافتخار بالصحراء الجزائرية وخاصة منطقة توات، وهو أمر قامت عليه الرواية منذ مهادها الأول، المتمثل في العنوان الرئيس (مملكة الزيوان)، الذي وسم الرواية على غلافها.

والزيوان في اللهجة التواتية هو العرجون القديم الذي تجرّد من ثمره، لكنّه بقي محافظا على عصيّه، وقد ارتبط في الرواية بشخصية **(المرابط)**، فعلى الرغم من قساوة البيئة الصحراوية، وغرابة بعض العادات إلا أن بطل الرواية ظل يعتز بانتمائه إليها، ويهتم بتفاصيلها ما جعله يختار تخصص التاريخ، حتى يتعرف أكثر على منطقته، وقد عني الروائي بسرد حياتها منذ الولادة، وكانت عالمة بكل الأحداث وطبيعة الشخصيات، ولعل أنّ هذا الاهتمام يدلّ على مدى عناية الكاتب بفضاء الصحراء المنغلق على باقي الفضاءات الأخرى، وحوّله إلى فضاء هوية بالنسبة له وبالنسبة لشخصية الرواية، فـ "الحيز المكاني في النص السردي هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد، والصور، والمناظر والدلالات والرموز، التي تشكل العمود الفقري له، فهو مسرح الأحداث، والهواجس، التي تصنعها

---

1- المصدر نفسه، ص227.

الذاكرة التاريخية برموزها المتنوعة، مادامت صيرورة النص سوى جزء من صيرورة الواقع، وآليات المكان، ماهي إلا وسيلة من الوسائل الرئيسية لرصد الواقع على مستوى السرد"[1].

ويمكن أن نتلمس ما رصدناه من خلال هذه الرسالة، التي أرسلها **(المرابط)** لـ **(أميزار)** يقول فيها:

**"من أرض الزيوان والغيوان**

**مع كل قافلة من قوافل التجار التي مرّت بمملكتنا، مع كل حمام زرق الريش والجنحاني، برفرفة سعفة النخيل، وبنعومة حبّة الرّمل الصفراء، أكتب إليك، هذه السطور، المخضّبة بطين أرض الأجداد، وباعتذارك تكوني قد غسلت ما وقع بيننا سلفا بصابون الاعتذار.**

**ابن عمّك لمرابط**

**مشروع المؤرخ بالقصر الوسطاني**

**توات يوم: 1982/10/12."**[2]

تحمل هذه الرسالة القصيرة التي بعثها **(لمرابط)** لـ **(أميزار)** العديد من الدّلالات، إذ يتراجع فعل التواصل ووجود الذات المرسلة والذات المرسل إليها لصالح الوصف، حيث عمد الروائي **"الصديق حاج أحمد"** إلى إفراغ الرسالة من بعدها الأفقي القائم على فعل التواصل المباشر بين المرسل والمرسل إليه، ويجعلها عمودية الشكل تنفتح على العديد من الدّلالات المضمرة، "وتعكس توجه حركتها وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح (المرسل) باعثا، و(المرسل إليه) متلقيا وإنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو القول: أي (النص). ويتحول القول اللغوي من (رسالة) إلى (نص) ولا

[1] - غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، عن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، ط1 (بيروت: دار الرشد للطباعة والنشر، 1981)، ص111.

[2] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص229.

يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة، ولكنها تتحول لتصبح هي غاية نفسها، وغايتها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها"[1].

ويبرز ذلك من خلال استخدام الروائي لألفاظ هي من مكونات بيئته الصحراوية وثقافته الشعبية التواتية (حمام زرق الريش الجنحاني، سعفة النخيل، الرمل الأصفر، الصابون...)، والتي تعكس شدة تعلقه بالبيئة الصحراوية وافتخاره واعتزازه بالانتماء لمنطقة (توات) التي نشأ فيها وترعرع فيها، ومحاولة تغيير الذهنيات الاجتماعية التي تهمش فضاء الصحراء لأنها تراه بيئة جافة، لا تغني من عيش يؤتى فيه الناس من كل رغد، ولا تسمن من فن وإبداع ينتعش به شعورهم، وينتشي به إحساسهم.

والرّوائي من خلال هذا الردّ على لسان شخصية **(المرابط)** يحاول تفكيك الفضاء المركز (المدينة)، ويحوّل الفضاء الهامش (الصحراء) إلى مركز ، ليكشف المسكوت عنه و ليضيء المعتّم وينفض الغبار عن المنسي، ويكسر كلّ القيود والأعراف التي تتّخذ من فضاء المدينة منطلقا أساسا لسرد حياة المجتمع، ففضاء الصحراء له خصوصياته الفكرية والفنية والثقافية، "ولا يحظى بامتلاك رموزه إلا مجموعة من الأدباء والكتاب، الذين هم سليلو تلك المناطق من العالم العربي، الذي شكّلت فيه الصّحراء جزءا كبيرا ومهمّا من الجغرافيا العامة، إضافة إلى تميزها بتراث ثقافي ورمزي من نوعية خاصة لأنها ترفض كل ثقافة جديدة طارئة تحاول التغيير أو تسعى إليه"[2].

### ب/ توظيف المذكرات واليوميات:

تعدّ المذكرات واليوميات من الأجناس الأدبية عامة، وعنصرا من عناصر السيرة الذاتية على وجه الخصوص، يحكي فيها الكاتب (أو الشخصية الروائية) يومياته أو

---

1- عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص10.

2- أمينة محمد برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية "المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا"، ط1 (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2011)، ص17.

ذكرياته[1] من جهة، كما أنّها تعدّ إجراء نقديا إذا نظرنا إليها من داخل الجهاز المعرفي والمصطلحي لـ **"جيرار جينيت"** بكونها أحد عناصر المناص، وبأكثر دقة أحد عناصر النص الفوقي[2]، كخطاب يقع خارج النص ليضيئه، ويستضيء به في آن واحد.

وبالعودة إلى رواية **(مولى الحيرة)** نلفي أنّ الروائي **"إسماعيل يبرير"** لم يكتف في روايته بسرد الماضي الذي عاشته شخصيات روايته عبر تقنية الاسترجاع فحسب، بل راح يستثمر شكل المذكرات واليوميات ليطالعنا على بعض جزئيات حياة شخوصه الروائية، وأبرزها شخصية **(يحيى الأخرس)**، الذي كان يقبع في عالمه الخاص (عالم الصمت)، بعيدا عن ضوضاء المجتمع، يعيش يوميات متشابهة ومتكررة بتفاصيلها، لكنه حاول أن يكشف بعض المتميز والمختلف فيها، فانتقى ستة أيام من حياته كان فيها عاشقا، ليكتبها لـ **(سعيدة)** في شكل مذكرات كي يشفي نهمها لحكايته مع **(التالية)** التي لا يبدو أنّ فيها ما يجعلها تسلي وحدتها بحسب رأيه، من بين ما دوّنه:

**"اليوم الأول مارس 1997**

**الساعة الرابعة والنصف مساء: الجوّ ربيعي، منتصف النهار أرتدي لباسا رياضيا رثّا بطلاء أزرق وأبيض، أجلس على الرصيف أمام بيت أختي بالقرابة، أدخّن سيجارتي غير مهتم بالعابرين، يحلو لي أن أتظاهر بأني أسلم من الجميع،......"**[3].

**"يوم آخر ربيع 1997**

**الساعة الثانية إلا بعد الربع زوالا: أرتدي سروال جينز باهتا، وقميصا أزرق بتطريز ذهبي، شعر ممشّط ولحية مهذبة، حذاء قديم بجلد مشقق لا يظهر من بعيد...**

---

[1] عبد الحق بلعابد، "المذكرات الموازية التخييلية في الرواية المغاربية (محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)"، الخطاب مجلة دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب وتحليل الخطاب، عدد 5 (2009): ص164.، نقلا عن. Philippe Lejeune, le pacte autobiographique, ed. du seuil, paris, 1975, pp.13-46 :

[2] - المرجع نفسه، نقلا عن.G.Genette, seuil, ed. du seuil, paris, 1987, pp346-398 :

[3] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص162.

كانت التالية فتاة الحي الأجمل، في الحقيقة كانت كل فتيات الحي هن الفتاة الأجمل...."[1].

"يوم آخر أفريل 1997

الظهيرة: قصدت مسجدا بعيدا بعد مروري على ثانوية النعيم النعيمي، رأيت بعينها شغفا للحديث معي، ولكنني لا أستطيع أن أفعل، سلّمتها رسالة....أتذكر جيدا انقباض يدها اليسرى وضمتها للرسالة في جيب مئزرها الأبيض، لو كنت رسّاما لرسمتها في عشرات اللوحات المتتالية التي تؤرخ لدقيقتي معها،....."[2].

"يوم آخر أواخر الربيع 1997في حدود السادسة مساء: قصدت بيتهم، خطبتها، رفض والدها، وانصرفت منهارا، لا أذكر إن كنت أسمع وأتكلّم، إن كان جلول المرغوب أصمّ أبكم، لا أذكر سوى خروجي ودخولي وتلاشيّ بعدها....."[3].

"يوم آخر بداية صيف 1997

منتصف النهار: كان الجو حارا، رأيت شمسا متألقة تتباهى على الخطى العاشقة، قريبا من منتصف النهار، ارتديت سروالا وقميصا يميلان للبنفسجي، بدلة صيفية،......"[4].

"اليوم الأخير:

كنت أهم بالدخول إلى بيت أختي، خرجت منى من جهة ما وسلّمتني رسالة التالية التي قتلتني، عرفت بخبر زواجها، ألقت أختها الجمرة مبتسمة ومضت....."[5].

---

[2] -. المصدر نفسه، ص163

[3] -. المصدر نفسه ، ص164

3- المصدر نفسه، ص166.

[1] -. المصدر السابق، ص166

[5] - المصدر نفسه، ص167.

جاءت هذه المذكرات في شكل تداعيات حزينة ومناجاة نفسية بطلها **(يحي الأخرس)**، والذي أراد من خلالها أن يبث كل همومه واستيهاماته وأحزانه، ويدين هذا الواقع المرير الذي تسبب له في العزلة الاجتماعية، والتي خلقت له أزمة الشعور بالوحدة والاغتراب الذاتي، نتيجة التهميش الذي يعانيه بسبب إعاقته، ويتجلى ذلك من خلال هذه المذكرات التي تسير بالقارئ في خط مستو بطيء نحو نهاية حزينة متوقعة؛ إذ كشفت لنا عن الانكسارات المركبة التي تعرض لها **(يحي)** خاصة ما تعلق بعلاقته بـ **(التالية)**، الفتاة التي أحبها وأحبته رغم إعاقته، لكن علاقتهما باءت بالفشل بعد أن أرغمها أبوها بالزواج من شخص آخر، هو في نظره الشخص المناسب لها مادام شخصا كاملا لا يعاني من إعاقة. وهنا يظهر لنا أن الروائي **"إسماعيل يبرير"** أراد أن يكشف المسكوت عنه، ويجعل من هذه المذكرات أداة وخطابا تقول من خلاله الذات كلامها وأحلامها وآلامها التي لم تستطع أن تعبر عنها في واقعها.

### ج/ التناص والانفتاح على ثقافة الآخر:

شكّل حضور الأدب العالمي والمحلي في النماذج الروائية المختارة للدراسة نسقا تصاعديا على مستوى الفكر والثقافة، حيث سعى الروائيون من خلال هذا التوظيف إلى إبراز ثقافتهم ومعرفتهم لمختلف الأشكال الفنية والأدبية (مسرح، شعر، أفلام، موسيقى....)، وتعزيز رواياتهم بروافد إبداعية أخرى غير التخييل، والتي ساهمت في بناء المعمار النصي وتدعيمه بخطابات جديدة ومغايرة، من خلال تلك التمثّلات الثقافية المحلية والعالمية، التي أثرت النص وأثارت ذاكرة ووجدان المتلقي للبحث والاطلاع عليها، حتى يستطيع فهم أغوار النص الإبداعي.

يلاحظ في رواية **(ليلة هروب فجرة)** أنّ أوّل متفاعل نصّي أدبي تجلّى فيها، كان مجموعة من أقوال لكتاب غربيين، حيث استضاف **"أحمد زغب"** هذه المقولات التي افتتح بها نصه الإبداعي، ليمهّد بها لأحداث روايته، ويجعل القارئ مشدودا لقراءة العمل الروائي إلى نهايته، وأبرزها قول مادام دي ستايل: **"الحب تاريخ المرأة وليس إلّا حدثا عابرا في**

**تاريخ الرجل"**[1]، وقول اللّورد بيرون: **"الحب جزء من وجود الرّجل لكنه وجود المرأة بأكمله"**[2]، وكذا قول جان جاك روسو: **"الرجل من صنع المرأة، فإذا أردتم رجالا عظاما أفاضل فعلّموا المرأة عظمة النّفس والفضيلة"**[3].

وقد جاءت هذه الاقتباسات بمثابة استهلال أو "جزء افتتاحي يستهدف به الخطيب الاستحواذ على انتباه السامعين، وتقديم التصميم العام لخطابه؛ ويبدأ إما بجذب الأسماع إذا كان الدفاع عن القضية سهلا، أو كان الخطاب من النوع القيمي، وإما بتحريك الشعور إذا كانت القضية غامضة أو عسيرة وعادة ما تتبع هذا المقطع دفوعات لاعتراضات ممكنة أو محتملة"[4].

ويأتي الروائي بهذه الاقتباسات أو التناصات التي موضوعها الحب وطبيعته عند كل من الرجل والمرأة، ليدعّم بها خطابه الروائي ويدافع عن أفكاره ومبادئه اتجاه حقوق المرأة، ليمنحها الحرية الكاملة في هذا النص، الذي يروي قصة حب جمعت بين الشاب **(عايش)** البدوي والفتاة **(فجرة)** القروية، والتي تمردّت على أعراف وقواعد قبيلتها، وضحّت بنفسها من أجل حبها للشاب **(عايش)**، الذي كان يبادلها هو الآخر مشاعر الحب والاحترام، لكن اختلاف المستوى المعيشي بينهما كان عائقا في وجههما، فقد رفض أبوها زواجها منه، ما دفع الشاب **(عايش)** إلى التفكير في أمر خطفها والهروب بها إلى نجع أهله، بعد أن ضاقت كل السبل للزواج منها، لكن الفتاة **(فجرة)** لم تستسلم للأمر الواقع، فسبقته وأقدمت على هذه الخطوة، قبيل موعد عرسها من الشاب **(العرباوي)**، لأنها كانت تؤمن بفكرة أنّ المرأة يجب ألا تنتظر الرجل، بل يجب عليها أن تأخذ بزمام الأمور بيدها وتقلب الموازين القديمة، وتغير من الواقع الأليم الذي تعيشه المرأة تحت سلطة الرجل، ما جعل الشاب **(عايش)**

---

1- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص01.

2- المصدر نفسه، ص01.

3- المصدر نفسه، ص01.

4- محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط1 (الدار البيضاء، المغرب: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2005)، ص20.

يشعر بالندم والحسرة، لأنها سبقته لهذه الخطوة **"فقد تضاءل أمام نفسه، وأمام أقرانه من شبان النجع، ولم يعد قادرا أن ينظر في عيني أحد منهم، وكان ساكتا طول الوقت، حتى إذا خلا إلى نفسه، تكلم متهما عمي رابح، بأنه من ضلله، وتنبه إلى أنه ورجال النجع تآمروا ضده حتى لا تسوء العلاقة بين أولاد حامد وبين القرية، التي تعتبر مصدر رزق لهم في ساعات العسرة، أما الكرامة والعزة والأنفة والرجولة فلم تخطر لهم على بال، كم تذل لقمة العيش الرجال إلى الدرجة التي تجعل المرأة تستقوي، وتأخذ زمام أمرها بيدها"**[1].

أمّا في رواية **(مولى الحيرة)** فيأتي التناص مع الأدب العالمي، في معرض حديث الراوي عن ثقافة بطل الرواية **(بشير الديلي)** وحبّه للشعر والأدب، حيث نقرأ في الرواية أسماء شعراء وكتاب وأعمال أدبية وفنية منها قول السارد: **"قرأ الشعر العربي كله، كل ما وصل إليه في شحّ الكتب الذي لازم الأرض. قرأ بعض الشعر الفرنسي والعالميّ المترجم، التهم ملارميه ورامبو وبودلير، لامارتين وبول فاليري ولويس أراغون... وغيرهم من أساطير الشعر الفرنسي. قرأ إليوت وميلتون مترجمين إلى العربية في أكثر من ترجمة. قرأ رباعيات الخيام مترجمة إلى العربية والعامية، وراقته العامية أكثر من الفصحى فراح يبشّر بها. في السنوات الأخيرة، صار يحب قراءة الشعر المترجم من أي لغة، فعرف قصائد الروسيين، ألكسندر بوشكين وسيرغي يسنين، وحزن لانتحاره شابا، شعر أنه قد فاته أن يفعل مثله. قرأ الشاعر الهندي طاغور، والهولندي روتخر هوبلاند، والسويدي توماس ترانسترومر. أعجبته مكابدات الأمريكي والت ويتمان، وتضامن معه حين طرد من عمله بسبب إصداره (أوراق العشب)، بالنسبة إليه كان عملا معيبا، تماما كما حصل معه حين ألقى أول قصيدة له. قرأ الهايكو الياباني مرّة فنفر منه، وبعد أسابيع وجد نفسه يقرأ ويغني ويرقص فرحا بهذا الاكتشاف. أحب من (دفتر العودة) للمارتينيكي الكبير**

---

[1] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص103.

**إيمي سيزار، غاص في الشعر تماما حتى أصبح كل حاجته، ونسي العالم الذي يعيش فيه لسنوات..."**[1].

يشير هذا المقطع إلى مدى سعة واطلاع الروائي "**إسماعيل يبرير**" على مختلف الإبداعات الشعرية باختلاف لغاتها وبيئاتها، فهو يعد واحدا من الروائيين الذين يوظفون معرفتهم بالأدب العربي والعالمي، على غرار الروائي **واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وعز الدين جلاوجي**... وغيرهم من الروائيين الجزائريين الذين انفتحوا على ثقافة الآخر، وأثروا رواياتهم بمختلف الإبداعات العالمية، ويبرز جليا من خلال هذا المقطع أيضا أنّ الروائي "**إسماعيل يبرير**" منفتح كثيرا على الثقافة الغربية ومتشبع بإبداعاتها، كما يمكننا تحسس ميولاته الشعرية لكونه كتب الشعر قبل أن يكتب الرواية، وهذا ما انعكس على شخصية **(بشير الديلي)** الذي يحلم أن يكون شاعرا، لكن الحظ خانه في البروز ، وهذا ما صرح به الروائي والشاعر "**إسماعيل يبرير**" في حوار له مع جريدة النصر: "... بالنسبة لشعري لا أذكر أن أحدهم وصفه بغير الصمت، كأنّ قصائدي تحيل على ذلك، في كل مرة تأتي مناسبة لأرى ما يمكن أن تحدثه قصيدة من صدى، أجدها تؤكد لي أن بالأمر خلل ما، لم أدن القصيدة ولا المتلقي ولا نفسي.... أعتقد أنّ الشعر كله يشكو من انكفاء في التلقي وليس شعري فحسب، ولكن هناك درجة مبالغ فيها من الغنائية والرطانة الشعرية تلقى الاحتفاء من قبل حراس البوابات، أو القائمين على وسائل الإعلام، وهناك استسهال في توزيع الألقاب، دون الحديث عن نموذج المسابقات التي ترتد بالشعر عن قصد عندما تطالب بخمسة أبيات في مدح البحر أو عشرة في ذم التمر، كل هذا في حضور نفاق ثقافي مشترك يصبح بيئة مشجعة لتهميش النصوص المختلفة"[2].

---

[1]- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص34-35.

[2]-"جزايرس : الشاعر إسماعيل يبرير للنصر"، تاريخ الوصول 7 يونيو، 2023 ، https://www.djazairess.com/annasr/27554.

والمتلقي من خلال الغوص في أعماق الشخصية الروائية، يستطيع أن يكشف عن الأفكار والرؤى، التي يهدف الكاتب إلى طرحها من خلال نصه الإبداعي، لأن "النص كبنية دلالية يتم إنتاجه من خلال الكتابة (الكاتب) والقراءة (القارئ)، ضمن بنية نصية منتجة سلفا، ومفاد ذلك أنّ الذّات تنتج الدلالة النصية انطلاقا من خلفية نصية تم تشكيلها، من خلال التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل متعددة، هذه الخلفية النصية يمكن تمثيلها بـ (النص) القابع في دواخل كل واحد منا، وهو عند البعض ثابت وعند آخرين متحول... لكن هذه الخلفية النصية تطفو على سطح النص، من خلال رغبة الكاتب أو عدمها لكنها تطفو، وتتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص، ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة، إنّها تبرز لتعزيز ما يرمي إليه الكاتب، إمّا عن طريق معارضته إياها أو نقده لها، أو استلهامها"[1].

يحاول "**إسماعيل يبرير**" من خلال شخصية **( بشير الديلي)** أن يطرح أفكاره ورؤاه، ويسلط الضوء على قضية انحسار الشعر، وتقلص الإقبال عليه لصالح الرواية، التي تعرف انتشارا واسعا اليوم، إلى درجة أننا نجد أن بعض الشعراء عزفوا عن كتابة الشعر، وتوجهوا نحو كتابة النصوص الروائية وشعرنتها، علّهم يسكتون نفوسهم اللاّئبة وأرواحهم التواقة للتعبير الفني والإبداعي بشتى الأشكال التعبيرية.

كما يهدف الروائي أيضا إلى إرساء قيم الانفتاح الخلّاق على ثقافات العالم، بوصفها "إنجازا إنسانيا يرهف معرفة الإنسان بذاته عبر جسور التواصل والحوار مع الآخر"[2]، لكن بشرط الحفاظ على الخصوصية الذاتية، لذلك نجده ينتقد بعض الأعمال الإبداعية العربية بطريقة غير مباشرة، ويتجلى ذلك في قول السارد: **"الآن صار يعرف جيدا معين بسيسو، وقتها كان يفتش داخل ديوان (الأشجار تموت واقفة) بكثير من الدهشة**

[1] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2 (الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2001)، ص34.

[2] - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ص227.

**والغيرة والاضطراب، إلى درجة أنه انتقم من تفوقه، ووجد أنّ العنوان مسروق من مسرحية أليخاندرو كاسونا، "لم أكن أفعل هذا يا معين، لو أني شاعر بحجم قصائدك لغيرت العنوان كي لا أكرر خيار كاسونا""**[1].

إنّ الروائي هنا يحاول أن يتمثل العملية النقدية ويمارسها عبر شخصية **(الديلي)**، حيث نجده ينتقد خيار "معين بسيسو" في تسمية ديوانه بـ "الأشجار تموت واقفة" وهو الخيار الذي وضعه قبله "أليخاندرو كاسونا" عنوانا لمسرحيته، وبما أن العنوان هو العتبة الأولى للنص، فإن أهميته تنبثق "من كونه عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، وكمكون داخلي يشكل قيمة دلالية عند الدارس، الذي يعتبر العنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية، تمارس على المتلقي إكراها أدبيا كما أنه الجزء الدال من النص، الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه"[2]، لذلك فضل **(الديلي)** أن يكون العنوان نوعيا ومتفردا، غير متشابه مع عنوان آخر، حتى يمنح له خصوصيته العربية المتفردة، لتضاهي في جمالياتها أدبية النص الشعري الذي كتبه الشاعر (معين بسيسو).

[2]-. إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص37

[2] - شعيب حليفي، "النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، عدد 46 (1992): ص84.

**ملاحظات ونتائج:**

يمكن إجمال ما توصلنا إليه من نتائج وملاحظات في النقاط الآتية:

- يصعب على الباحث إيجاد تعريف جامع مانع لمصطلح التناص يرتكز عليه في تحليله لمختلف النصوص الأدبية، لكنه يستطيع أن يستخلص من تعاريفه مختلف الأدوات والمقومات التي توجه دراساته التطبيقية، تبعا لتوجهاته النقدية والثقافية.
- إنّ التناص ظاهرة أزلية عرفها المبدعون وتدارسها النقاد، فهو ممارسة لا مناص منها لأي مبدع، وما النص الأدبي إلا بوتقة تنصهر فيها مختلف النصوص المتنوعة التي تسبق النص الحالي.
- شكل النص العربي القديم والحديث شعرا ونثرا جزءا أساسيا في تشكيل بنية الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا، حيث استخدمه الروائي المعاصر كآلية جمالية يطعم بها نصه الإبداعي، من خلال استضافة مختلف النصوص بطريقة مباشرة وغير مباشرة.
- استطاع الروائيون الجزائريون أن يجعلوا من النصوص التراثية نصوصا حاملة لمعان معاصرة، تساهم في معالجة قضايا المجتمع الراهنة، من خلال عملية التداخل والتفاعل النصي، بطرائقه ومستوياته المختلفة، فكل إشارة في النص تستطيع أن توجه ذهن المتلقي إلى مجموعة من النصوص الأخرى، التي تتقاطع معها وتتفاعل معها بصورة شائقة، تفتح للمتلقي المعاصر آفاق التأويل
- كشفت الدراسة التناصية في النماذج الروائية المختارة عن التداخل النصوصي الكبير مع التجربة الصوفية، بوصفها من أعرق التجارب الإنسانية وأكثرها التصاقا بروح الإنسان، وقد استثمرها الروائي الجزائري فنيا وروحيا لقراءة هذا الواقع المتغير والمتبدل.

- انتهج الروائي "**إسماعيل يبرير**" نهج المتصوفة في بناء عوالم روايته، من خلال استثماره اللغة الصوفية وألفاظها ومصطلحاتها، وتمثل شخصياته مختلف عوالمها خاصة ما تعلق بمقامات الحب والشوق والاغتراب والحيرة، والتي شكلت بؤرة أساسية في صوغ أحداث نصه الروائي، والتي جسدت بدورها أزمة الإنسان المعاصر في بحثه عن الخلاص.
- انفتحت الرواية المعنية بالدراسة على مختلف الأشكال الأدبية، كالرسائل والمذكرات... والتي ساهمت في إغناء النص وإعطائه صبغة فنية جمالية، تعكس بدورها حالة المجتمع القائم على مبدأ الاختلاط والتعدد والتهجين.
- حاولت الروايات المختارة للدراسة أن تمد جسور التواصل مع الثقافة الغربية، من خلال الانفتاح على إبداعاتها والتأثر بها، والدعوة إلى الحفاظ على الخصوصية الذاتية العربية في العملية الإبداعية.

# الفصل الثالث

# حوارية التاريخي والروائي في النماذج الروائية المختارة

1- الرواية والتاريخ

2- خطاب الرواية ونقد الواقع

3- أزمة الهوية

4- لغة الخطاب

أ- لغة التوثيق التاريخي (المباشرة/ غير المباشرة)

ب-لغة خطاب السلطة

ج- التعدد اللغوي

**تمهيد:**

كان الأدب ولا يزال وطيد الصلة بالمجتمع، فهو نشاط اجتماعي يهدف إلى معالجة قضايا وهموم المجتمع، حيث تُبرز لنا مختلف النصوص الأدبية "طبيعة العلاقة السائدة، سواء تلك التي تمثل صراع الإنسان مع الطبيعة والكون، أو تلك التي تمثل صراع الإنسان في إطار مجتمع واحد قائم على أساس طبقي"[1]. والرواية جزء من هذا العالم الواسع، إذ استطاعت أن تفرض وجودها بقوة في السّاحة الأدبية والفنية، نظرا لقدرتها على تمثيل المرجعيات النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية، وما تمتلكه من طاقات في صوغ التصوّرات العامّة في المجتمع على مدار حقب تاريخية متعدّدة.

من هذا المنطلق تسلّحت الرواية الجزائرية بالتاريخ، واستطاعت التقاط ما هو جوهري في علاقة الإنسان به (التاريخ)، لتقدّم لنا تصوّرا مغايرا لهذه العلاقة انطلاقا من منظور فني وإبداعي يسعى إلى تفكيك الماضي وإعادة إنتاجه لقراءة الراهن.

وقد جاء المكون التاريخي في الروايات المختارة ممتزجا مع مختلف المكونات الفنية الأخرى، التي أثرت النصوص الإبداعية (كالأدبي، الشعبي، الصوفي، ...الخ)، عن طريق التناص والحوارية*، والتي ساهمت بشكل كبير في إثراء اللغة الروائية وإغنائها.

من هنا يمكننا طرح مجموعة من التساؤلات وهي كالآتي:

- **ما علاقة الرواية بالتاريخ؟**
- **ما مدى تفاعل الروائي والتاريخي في النماذج الروائية المختارة؟**

---

[1]- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي -دراسة بنيوية تكوينية-، ص47.

* **الحوارية (dialogisme)**: مفهوم اقترحه الناقد الروسي ميخائيل باختين، والذي يرى بأن العمل الأدبي، والروائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها. ينظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص318.

- ما هي دلالات هذا التجلي؟ وماهي وظيفته؟

### 1- الرواية والتاريخ:

تتوسّل الرواية بالتاريخ لتنحو نهجا تجريبيا في ممارستها الإبداعية، إذ استطاعت أن تفرض خصوصيتها الإبداعية عبر مستوياتها السردية والجمالية الفنية، حيث " عملت من خلال بعض التجارب، على النظر في الواقع من خلال التعامل معه باستثمار التاريخ، وحاولت بذلك تقديم صورة جديدة للواقع"[(1)]، ضمن تيار حداثي في الكتابة، يواكب التحولات الجديدة التي شهدها المجتمع العربي.

أضحى التراث التاريخي عنصرا بارزا يسم العديد من النصوص الروائية الجزائرية، ويمنحها قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي والتفاعل معه، والحديث عن علاقة الرواية بالتاريخ حديث متشعّب، ذلك لأنّ الرواية هي من أكثر الأجناس قدرة على تشرّب واستيعاب واحتواء لمختلف النصوص والمعارف الإنسانية، "فكل ما في الحياة هو من اهتمامها، فالنفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة، والرواية فن كتابة الحياة دون ممنوع، والتاريخ من هاته المعطيات، وهو من أرفد الرواية وغذّاها بمادة حكائية لا تنضب"[(2)].

لقد أسهم هذا التفاعل بين الرواية والتاريخ في تخصيب الجنس الروائي وإعطاء مفهوم جديد ومغاير للتاريخ؛ إذ لم يعد مفهومه متعلقا بذلك الماضي البعيد، الذي لم يعد له وجود واتصال بالواقع، بل أضحى آلية تقدّم رؤى جديدة ومغايرة لهذا الواقع الذي نعيشه اليوم، من خلال تفاعل الرواية معه بوصفه مادة للحكي، وطريقة لسرد الحاضر، "فالتاريخ يرفد الرواية بالمادة الحكائيّة التي يشكلها المبنى، في حين أن العلوم الأخرى لا

---

[1]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1 (الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص200-201.

[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ط1 (إربد الأردن: عالم الكتب الحديث، 2006)، ص109.

تمتلك المقومات الحكائيّة التي يملكها التاريخ ... إنّ التاريخ يمتلك صلاحيات أعظم لأنه السرد الأكبر وما الرواية إلا تابعة متمردة عليه"[1].

إنّ الخطاب التاريخي شأنه شأن الخطاب الروائي؛ " خطاب سردي بالدرجة الأولى، ومهما بالغنا في إسباغ البعد المرجعي عليه، فإنّه يظل خطابا منجزا في مقام محدّد، تتحكم فيه اعتبارات شتّى توجّهه وتضيئ مسالك قراءته. وكذا الشأن بالنسبة للرواية، فهي وإن بدت لنا خطابا تخييليا، لا تنقطع صلتها بالمرجع انقطاعا تاما"[2]، فالروائي يشترك مع المؤرخ في استلهامه لمختلف اللّحظات التاريخية، إلّا أنّهما يختلفان في طريقة استثمارها وكيفية التعامل معها؛ فالعودة إلى التاريخ من وجهة نظر المؤرخ تهدف إلى "تحقيق وسرد ما جرى فعلا في الماضي"[3]؛ أي إنّه يتحرّى الحقائق كما جرت على أرض الواقع، دون إعطاء أي اعتبار لعنصر المتعة والتّشويق في سرد الأحداث. وأمّا العودة إليه من وجهة نظر الروائي فلا تكون من أجل تقديسه أو تأكيد مصداقيته، وإنّما من أجل التّعبير عن أفكاره ورؤاه التي تشغل باله، والتي تترجم قضايا مجتمعه وتعالجها، وهذا ما يعزّز فكرة أنّ "التاريخ في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرّر بانكساراته وأوهامه وضعفه. ولكنّه في الوقت نفسه، خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم"[4].

من هذا المنطلق تبرز قدرة الروائي على صياغة أحداث روايته، في صورة فنية انطلاقا من مرحلة تاريخية اختارها، ليفكّكها ويعيد تركيبها بما يتوافق وأهدافه التي يرمي إليها، فيكون بذلك التاريخ خطابا ماضيا متّجها نحو المستقبل؛ إذ "ينحو خطاب الرواية

---

[1]- المرجع السابق، ص109.

[2]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، ط1 (تونس: دار المعرفة للنشر، 2008)، ص18.

[3]- عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، ط2 (الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 1988)، ص09.

[4]- بديعة الطاهري، "ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق"، الخطاب، عدد 4 (2004): ص24.

الذي يروي عن التاريخ، أي عن زمن مضى، إلى زمانية، أي إلى فهم يتعدى الماضي إلى مستقبل هو إمكان يخص الوجود الإنساني برمته"[1].

لقد استوعبت الرواية المعاصرة – إذن – التاريخ وضمّنته نسيجها الداخلي، فأضحى مكونا من مكوناتها الأساسية التي لا غنى عنها، وعلى الرغم من اختلاف طبيعة كل منهما عن الآخر، إلّا أنّهما يتلاحمان ويتفاعلان في كل مرّة، مشكّلان نوعا جديدا في الكتابة الإبداعية، ترنو إلى تحيين زمنية الوقائع التاريخية بهدف قراءة الراهن، "فالرواية ترصد التفاعلات داخل المنظومة الثلاثية (الإنسان – الزمن –المكان) مستعينة بالخيال الفني مضفية حيوية تخلو منها الكتب التاريخية، لا تلبث أن تتّجه إلى إرساء قواعد الاحتمال والترجيح بدل التأكيد والحسم"[2]، مؤدية وظيفة جمالية رمزية في إطار زماني مكاني، تلعب فيه ذاكرة المبدع دورا كبيرا في إقحام المرويات التاريخية عبر خاصية التخييل*، وتدفع المتلقي إلى الوعي بالمرحلة التاريخية وأوضاعها المتأزمة، و"تنقل الكتابة السردية من موقع جرى تقييد حدوده النوعية، إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر"[3].

من خلال ما سبق عرضه يتضح أنّ العلاقة بين الروائي والمؤرخ ثابتة وحميمة، فمن طبيعة المؤرخ البحث عن الموضوعية في المقام الأول، في حين إنّ من طبيعة الروائي البحث

---

[1]- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، ط1 (بيروت: دار الفارابي، 2011)، ص293.

[2]- سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، ط1 (بيروت، لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2006)، ص168.

* **التخييل:** مصطلح نقدي وضعه الناقد عبد الله إبراهيم ليحل محل مصطلح "الرواية التاريخية"، والذي يمكّن الكتابة السردية التاريخية من تخطي مشكلة الأنواع الأدبية، وحدودها، ووظائفها، ويفكك ثنائية الرواية والتاريخ، ويعيد دمجهما في هوية سردية جديدة، تنفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ، ولا تعرفها، وإنما تبحث في طياتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر. ينظر: عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص5.

[3]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، ط1 (بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001)، ص05.

عن الذاتية في المقام الأول، بالتالي يمكن القول على حد تعبير "رشيد بوجدرة" إنّ الروائي مؤرخ محتشم والمؤرخ أديب محتشم[1].

2- خطاب الرواية ونقد الواقع:

إذا حاولنا إعطاء مفهوم للواقع الذي يبتكره الروائي لنسج نصه الإبداعي التخييلي، فيمكن القول بأنّه "يشمل الذات وما تختزنه من تجارب رحلتها الحياتية، كما يشمل علائقه بالمجتمع وفهمه للتاريخ في جريانه الراهن والمنصرم"[2]، لكن هذا الواقع الذي تحاول الرواية استنساخه، لا يمنح نفسه دفعة واحدة، بوصفه كلّا مركبا ومتعددا يتعذّر استنساخه، فهو يتشكّل داخلها تشكّلا خاصّا ومختلفا يمنحه نوعا من الخصوصية، القائمة على مبدأ الانفصال واللّاتشابه مع الواقع الحقيقي.

إنّ النص الأدبي الإبداعي ليس ذلك "الذي يلتصق بالواقع ويسعى إلى تقديم صورة له تسعى إلى أن تكون وفيّة إلى حدود التطابق، وإنّما هو ذلك الإبداع الذي ينبع من الواقع ولكنّه يدفع به في مصفاة الفن، فيطوّره ويوظّفه حتى ينأى به عن الفجاجة والسطحية، ويدرجه في سياق حركية الأفكار ومسار التاريخ"[3]. من هذا المنطلق، تلجأ الرواية إلى التخييل لتقيم حوارا مع الواقع من خلال استثمار معطياته، التي تمكّنها من ملامسة القضايا والصّراعات المجتمعية، وفي هذا الصدد يقول **بول ريكور**: إنّ "وظيفة التخييل هي في الآن نفسه كاشفة ومحوّلة تجاه الممارسة اليومية: هي كاشفة بمعنى أنّها تضيء ملامح مستترة، إلا أنها قائمة في لبّ تجربتنا العملية؛ وهي وظيفة محولة بمعنى أنّ فحص حياةٍ بهذه الطريقة يجعلها حياة متغيرة، حياة أخرى"[4]؛ أي إنّ التخييل يحاول أن يقول ما لا يمكن للواقع قوله بصراحة، ما يجعله آلية تضيء المعتم وتكشف المخبوء، عبر النصوص

1- ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص182.

2- محمدة برادة، تخييل الذات والتاريخ والمجتمع، قراءة في روايات عربية، ط1 (الدار المصرية اللبنانية، 2017)، ص20.

3- محمد القاضي، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دط (دار سحر للنشر، 2005)، ص58.

4- المرجع نفسه، ص21.

الإبداعية، التي هي بالأساس مطالبة بفضح كل الممارسات التي تقف في وجه إرادة الإنسان، وتعرقل طموحاته وتطلعاته نحو المستقبل المنير والمشرق .

لقد أظهرت الروايات المختارة للدراسة قدرتها على استيعاب معطيات الواقع، استنادا إلى لحظات تاريخية ماضية، حيث بنيت داخل إطار مرجعي يتقاطع مع أحداث تاريخية، تختزنها ذاكرة المبدعين للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم، مستعينين في ذلك برؤيتهم إلى العالم، بغية تعرية هذا الواقع المأزوم، وتقديم صورة ناقدة له بكل أبعاده السياسية، والاجتماعية والثقافية، حيث جاءت هذه النصوص متضمنة عناصر ومشاهد سوسيولوجية وتاريخية، متصلة بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، والتي تكتسي جميعها أشكالا فنية تشتبك بتفاصيل الحياة، وتساهم في تحديد وعي الفرد والمجتمع.

يقدّم لنا الروائي **"إسماعيل يبرير"** في رواية **(مولى الحيرة)** تصورا عن واقع بلدته (مدينة الجلفة)، والتي تمثّل في تخلفها المتزايد تصوّرا عن كل المدن الجزائرية والواقع العربي بأسره، إذ يكشف لنا من خلال هذا النص عن الضياع الذي يعيشه الإنسان العربي، في مرحلة الاستعمار والاستقلال، والحيرة المتجددة التي تغلّف وجوده، إذ كان ولايزال دائم البحث عن هويته وعلّة وجوده، ويبرز ذلك من خلال شخصية **(بشير الديلي)**، هذا الرجل الذي يقول عنه السارد: "**ولد من فوضى، من مزيج عشوائي بين الخوف والجوع والحقد والاستسلام. ولد قبل اندلاع الثورة بسنة**"[1]. وهنا يتجلى البعد المأساوي للشخصية المحورية **(بشير الديلي)**، الذي تضافرت ضده قوى الخيبات والأقدار، لتحول بينه وبين السعادة، فجعلته دائم القلق والحيرة، يعاني مسألة الوجود في ظل واقع مضطرب فاقد للاستقرار والأمن، ما دفعه إلى الاغتراب عن موطنه وعن نفسه.

والوضع نفسه عند كل شخوص الرواية، التي تعيش حالة الفوضى والعبث، يقول **(عبد الحميد)**: "**أخذوا منا الوطن، قلصوا مساحته في دواخلنا المهزوزة، ثم تركونا**

[1]- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص25.

**نناقش إشكالية الزمن، ترى كيف أمكننا أن نعيش كل تلك السنوات منشغلين ببعض دون أن نصل إلى قمة الحب ولا إلى الهاوية؟ نحن معلقون منذ أكثر من ستين سنة، بعضنا يذكر الهاوية لأنه يعتقد أنه جاء منها، بعضنا يتطلع للحب والحياة ويعرف أن الهاوية أقرب إليه، ها نحن نمضي إلى الخوف، ويد ما تعلّقنا؟"**[1].

يبرز لنا هذا المقطع السردي مكانة الفرد الجزائري، الذي يتأسس وجوده على وضع هشّ ومنكسر، إذ لم يعد هناك مكان لبناء الأحلام والآمال، مادامت الهاوية هي مصير كل الأفراد، فقد اختلط الواقع بالتوهّم وأصبحت الكلمات بلا معان، فبعد المأساة التي عصفت بالمجتمع الجزائري إبان الثورة التحريرية، لا يزال الفرد الجزائري يعيش نفس الحالة، بعد مرور أزيد من ستة عقود على استقلاله، إذ لم يعد للوطن معنى مادام لا يحقق الاستقرار في نفس الشعب.

يقول (الديلي): **"تبا للفلسفة، تبا لعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والأركيولوجيا والميتافيزيقا والفيزيقا وعلم السياسة والإعلان العالمي لحقوق الإنسان، تبا لمحكمة العدل الدولية وللعدل المحلي وللمبشرين بالسنوات الجديدة وللمستشرفين، تبا للمقهى الذي يفتحونه بعد أيام في الجلفة الجديدة، وللمقاهي التي تم افتتاحها خلال السنة الماضية ولكل مقاهي المدينة، تبا لي أيضا، وللجميع... وطوبى للعارفة ولأبي الذي رحل لا يفهم مما ذكرت شيئا"**[2].

وعلى صعيد آخر، برز صوت السّجن في المتن الروائي بوصفه مظهرا من مظاهر غياب الحريات الفردية والديمقراطية، وشكلا من أشكال علاقة السلطة بالإنسان العربي، فهو "مكان عدواني، تقلب فيه القيم ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه الظلمة والجدران ويولّد الإحساس بالوحدة والعزلة"[3]. وقد شكّل هذا الفضاء مادّة خصبة

[1]- المصدر السابق، ص281.

[2]- المصدر نفسه، ص322.

[3]- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دط (الجزائر: دار الأمل، 2009)، ص63-64.

للروائيين في صوغ انطباعاتهم وتحديد أبعاد العمل الروائي، حيث استثمر "**إسماعيل يبرير**" هذا المعطى المكاني ليصف لنا قهر السلطة واستبدادها، فيقول: " **لم يعد أحد يثق بالآخر، الرضع الذين وجدهم بوتفليقة بالحفاظات هم اليوم شباب يملؤون السجون واليأس، والشباب هم اليوم كهول بلا أفق، والشيوخ ماتوا ولم يروا فرح الوطن**"[1]. فالرواية العربية كتب لها أن تروي أزمات السلطة وجبروتها، حين اتخذت من السجن والقمع الممارس ضد الفرد العربي موضوعا تثري به متونها، لتفضح المسكوت والمرفوض، الذي بات اليوم واضحا حتى وإن حاول الروائي إخفاءه وكتم صوته.

إنّ المتمعن لـ (**مولى الحيرة**) يلاحظ أنّها رواية سيكولوجية بدرجة كبيرة؛ إذ تعكس لنا شخصية الكاتب بطريقة غير مباشرة عبر شخصية (**بشير الديلي**)، والتي تمثّل شخصية محورية ترتكز عليها أحداث الرواية، وهي شخصية حائرة، ومنعزلة عن المجتمع، ونشيطة في عالم الحلم عبر حواراتها المتعددة مع شخصية (**الأبيض الرائي**)، كما أنّها تعكس أزمة المثقف العربي، الذي نجده في صراع مستمر مع السلطة، لأنّه المخول الأوّل للدّفاع عن حقوق الأفراد والمجتمعات، و" لذلك كانت الرواية تعكس هموم الذات وآلامها الخاصة في واقع اجتماعي لم يعد فيه مكان للحرية الفردية، ومن ثمّ كان الروائي حريصا على جعل أبطاله ينشدون العزلة، ويهربون بذواتهم بعيدا عن آلام المجتمع، وقد كانوا من هذه الناحية يفضحون بشكل غير مباشر الواقع الاجتماعي الجديد"[2].

ولم تكتف الروايات المختارة للدراسة بلغة النقد المباشرة، بل لجأت أيضا إلى أسلوب السخرية والأسلبة* والتهجين، لنقد ومساءلة التاريخ الجزائري وتصوير الراهن،

---

[1]- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص230.

[2]- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي -دراسة بنيوية تكوينية-، ص60.

*- **الأسلبة (Stylisation)**: تعني قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية" عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه. وهي حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة، غير أنها مقدمة في صورة آنية(actualisée)، ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر. ويمكن الفرق بين الأسلبة والتهجين في أن الأسلبة: لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد، أما التهجين: لغة مباشرة (أ) مع / ومن خلال لغة مباشرة (ب) في ملفوظ واحد، بالتالي فإن

فالروائي الجزائري يستعير هذه المادّة الفنية، لخدمة رؤاه التي يصنعها المتخيل الروائي، فيقول على لسان السارد: " **لم يعد هذا عصر ماخور، ولا عصر خلوات، العاهرات الجديدات أقدر، يملكن شققا وبيوتا مستقلة، ويعملن وفق أجندة، ومنهن من تملك علاقات، ولا تعمل؛ بل تدبر أمور العمل، ومنهن من تملك مدير أعمال أهم من مرتبة "قواد"، والقواد رجل محترم إذا ما قيس بأشباح السياسة في البرلمان، وهم يرفعون أياديهم وينزلون سراويلهم في كل حين...**"[1].

لقد تقصّد الروائي استخدام الأسلبة المباشرة، ليعبّر لنا عن عبثية الواقع الذي يعيشه الإنسان في عصر بائس وشاق، إذ أصبحت فيه المعاني الدالة على اللّاقيم والانحطاط معان دالة على السمو والرفعة، فقد كان لانقلابات القيم الإنسانية حضور لافت في هذا المتن الروائي، الذي دوّن هزائم العرب الذين خذلوا أنفسهم وبعضهم منذ أمد بعيد.

ويصوّر لنا الروائي في مقطع سردي آخر تماهي الزمني في اللازمني، بوصفه دالا على معاني العدم والعبث، فيقول : "**جلس الأب والابن يشهدان مع بعض دخول السنة الجديدة، سأل الابن: (أي عام ولجنا؟) فردّ بعد تردّد: (ستة وتسعون، ربما سبعة وتسعون)، ثم ابتسم وخاف أن يكون مخطئين معا. تابعا سهرة فنية، غناء كثير وكأنها الدولة الأكثر أمنا، لم يرد أن يحكي شيئا. قال الديلي: (اخلد إلى النوم إن شئت)**"[2].

اضطلعت هذه الرواية بكشف الواقع المريب، فكانت شخصية الأب **(بشير الديلي)** والابن **(مينا)** صورة حيّة عن الفرد الجزائري الفاقد لهوية الزمان والمكان، حيث كانا يمارسان حياتهما وسط هذه الفوضى وهذا العبث، خاصة في تلك الفترة الحساسة من

---

الفرق كامن في= =أن اللغة (ب) في التهجين حاضرة في الملفوظ، بينما هي ضمنية فقط في ملفوظ الأسلبة. ينظر كل من: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18. وحميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية، ط1، 1989، ص88 .

[1]- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص381.

[2]- المصدر نفسه، ص283.

تـاريخ الـوطن والمتمثلـة في العشـرية السـوداء، أو العشـرية الدمويـة كمـا يسـميها بعـض الدارسين، فبينما الجزائر غارقة في دماء أبنائها الأبرياء، يغطي التليفزيون سهرات وسمرات غنائية، وكأنّ الدولة لا يعنيها ما يحدث خارج هذه العلبة الصغيرة من شيء، لذلك كانت دعوة **(الديلي)** لابنه للخلود إلى النوم سبيلا ناجعا للهروب من الواقع المأزوم، لأنّ النوم هو الملاذ الوحيد الذي ينسي الإنسان همومه وأوجاعه.

وعلى صعيد آخر، نعثر في نص **(مولى الحيرة)** على أحداث جاءت في شكل محطات استشرافية لأحداث مستقبلية، بنظرة استباقية مستندة في ذلك على تجارب تاريخية، عاشها الفرد الجزائري، أبرزها قول الروائي على لسان **(بشير الديلي)**: **"أحضر هذا الرجل معاني غريبة عن تقاليد البلد، فجأة صار الجميع يقول: (فخامة الرئيس)؟، لقد كان قبل سنوات يسمى الأخ الرئيس، ثم السيد الرئيس. (كم هو نرجسي ونزقي ومدّع الحكمة هذا القصير؟ لن يموت بسهولة)"**[1].

لقد استطاع الروائي **"إسماعيل يبرير"** بنظرته النّقدية والسّياسية الحصيفة، أن يتنبّأ بما سيحدث للجزائر في الفترة الأخيرة من حكم الرئيس الراحل "عبد العزيز بوتفليقة" انطلاقا من خلفيات معينة، اختصرها في جملة " هذا القصير لن يموت بسهولة"، وهذا ما حدث فعلا، إذ شهدت الجزائر عام 2019 حراكا شعبيا في معظم المدن الجزائرية للمطالبة بالإصلاح السياسي، ومعارضة الولاية الخامسة لـ "عبد العزيز بوتفليقة"، والذي أجبر بصعوبة على الاستقالة، وسجن على إثر هذه الحادثة المئات من القادة المعارضين للنظام الحاكم آنذاك.

من هذ المنطلق يمكن القول: إنّ نص **(مولى الحيرة)** يندرج ضمن الخيال العلمي السياسي، الذي يقوم على خاصية استباق الأحداث، استنادا إلى تحليل معيّن للقوى السّياسيّة والتوجهات الأيديولوجية المتضاربة، حيث نجد فيها العديد من الأحداث التي

[1]- المصدر السابق، ص362.

جاءت استشرافية، من خلال تنبؤات احتمالية صاغها الروائي انطلاقا من فهمه للواقع ونظرته للعالم، خاصة ما تعلق بالفترة الأخيرة من حكم الرئيس الراحل "عبد العزيز بوتفليقة"، والتي عرفت تطورات كثيرة، استطاع الروائي أن يتنبأ بها قبل حدوثها.

أما في روايتي **(مملكة الزيوان)** و**(ليلة هروب فجرة)** فقد تجلى نقد الواقع فيهما من خلال ارتباطهما بالسياسي أيضا، ولكن في فترة تاريخية معينة، حيث أعاد لنا "**الصديق حاج أحمد**" في روايته **(مملكة الزيوان)** قضية النظام الإقطاعي المبني على الملكية وحيازة الأراضي الزراعية، فصوّر لنا الروائي الصراع القائم بين بطل روايته **(لمرابط الزيواني)** النموذج الإقطاعي، و **(الداعلي)** نموذج الخماس، يقول: **" نعم يا سادتي الأمر يتعلق بلوني ولون الداعلي، لوني متملك تملكا فاحشا، ولون الداعلي خماس، ولا يملك قطميرا، ليس هذا فحسب، لوني متبوع، ولون الداعلي تابع..."**[1].

إنّ تصوّر الروائي للنظام الإقطاعي، قائم على الدّعوة إلى مبدأ تحقيق العدالة وبناء مجتمع المساواة، إذ يرى أنّ تاريخ الفقر هو وجه من وجوه هذا النظام الإقطاعي القائم على نظام عسكري قوامه القوة والغلبة وإخضاع المغلوبين والمحكومين، كما أنّه يعدّ شكلا من أشكال الاستغلال الذي خلّفة الاستعمار، والذي أدّى إلى تردي الأوضاع وخلق فوارق اقتصادية واجتماعية بين الناس، ساهمت بشكل كبير في تفشي الفقر والعبودية وحبّ التملك، ولعلّ أنّ شخصية **(الداعلي)** في النص الروائي خير مثال على ذلك، فقد كانت شخصية مقهورة وتابعة لبطل الرواية **(الزيواني)** منذ ولادتها، لكنها استطاعت أن تتخلص من هذه التبعية بفضل قانون "الثورة الزراعية"، الذي فتح لها أفقا جديدا للتطلع نحو مستقبل أفضل، يقول **(الزيواني)**: **" كانت الأفكار التنويرية التي تشبعت بها بالعاصمة، تجعلني لا أنكر على الداعلي، شعوره بالذاتية والاستقلالية والحق في التملك، كما أن**

[1] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص173.

**اطلاع الداعلي على الحقوق، بما فيها حقوق الإنسان، زادته وعيا وإدراكا لواقعه، وواقع والده أمبارك، وأمه قامو"**[1].

وفي رواية **(ليلة هروب فجرة)** يحاول الروائي أن ينقد الحاضر انطلاقا من لحظة تاريخية ماضية، تمثلت في سنّ السلطات الفرنسة لقانون الألقاب، فيقول: **"مجتمعنا يميل إلى الغض من شأن الآخر، فنادرا ما تجد شخصا لا يحمل لقبا يلمزه، والرّوامى لا يتركون فينا هذه الخصلة الذميمة حتى يستغلوها أبشع استغلال. ليرى الإنسان في اسمه العائلي نقصا ما. الغض من شأن سكان الأرض، فهم يمتلكون الأرض ويستعبدون أهلها، غرضهم أن نرى أنفسنا بنظرة دونية تجاههم"**[2].

إنّ الربط بين نقد الماضي والحاضر قائم إذن على ما هو تابع لهذا السياق الروائي ولخطاب الرواية، إذ عادت الرواية إلى قضية قانون الألقاب، الذي وضعته فرنسا زمن احتلالها للجزائر، حين اختارت أسماء وألقابا مشينة في حق الجزائريين، كانوا قد اختاروها للتنابز فيما بينهم، ومن طبيعة العدو استغلال نقاط ضعف المستعمَر، فكانت هذه الأسماء ألقابا تسم الأفراد وتميزهم عن غيرهم، والتي لا تزال سائدة إلى يومنا هذا، فالروائي يحاول من خلال هذا الطرح أن يحدّد العمق التاريخي، الذي أتت منه مشكلات الحاضر، عبر الاقتراب من المشكلات المجتمعية بكل تمظهراتها، ليقول لنا بأننا أعداء لأنفسنا قبل أن نكون أعداء للآخرين.

لقد قامت الروايات المختارة بعملية استنطاق الواقع وتنديده، انطلاقا من محطات تاريخية ذات أبعاد سياسية واجتماعية وثقافية، محاولة دفع القارئ/ المتلقي إلى استقراء التاريخ، وتحليل العلاقات والقيم الاجتماعية، وتجميع ما نعيشه مفتتا في واقعنا في نص واحد، فالروائي يحاول أن يقيس واقعه بماضيه، مستحضرا أحداثا تاريخية ماضية، معلنا عن وجود علاقة سببية بين ما حدث من وقائع وما يحدث اليوم؛ لأنّ العودة إلى التاريخ

1- المصدر نفسه، ص222.

[2]- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص47.

تحمل في حدّ ذاتها استشرافا للهزائم أو الانتصارات التي تتحقق في المستقبل، لأنّ نفس الأسباب تؤدي إلى نفس النتائج، "وعلى هذا النحو يتشابه في نفوسنا: رؤية الماضي والتنبؤ بالمستقبل، واقتناص الماضي وتوقّع المستقبل، ولا نملك إلا الترجيح بين الصور، ويبدو الحاضر السرمدي شبيها بالاصطفاق بين فرضين متماثلين: أحدهما يفترض الماضي والآخر يقترح المستقبل"[(1)].

### 3- أزمة الهوية:

الهوية "بموروثها ومكتسبها هي الأصل والديمومة والصيرورة، هي البداية التي ينثال عندها الزمن ولا يمضي، فتواجه المختلَف والمتغير، داعية إلى ثبات الجوهر بالرغم من تغير الأعراض، وهي من هذه الزاوية تتطابق مع الأصل الذي يقوم على استمرار وتكرر الجوهر في مختلف الأزمنة دون أي ادعاء بإمحاء الفروقات الفردية المميزة لكل فرد من الأفراد"[(2)].

وتتشكّل الهويّة في قلب الصراعات الإنسانية، وضمن ظروف اجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية معينة، تصوغ تفسيرا لمعنى الذات في مختلف مراحل حياتها، عبر خطابات توثق لها لأنّ "مسائل الهوية هي بصورة أساسية مسائل تعبير"[(3)]، حيث غدت رفيقة الإنسان في هذا العالم، تأتي متوافقة مع رغبته في التطابق مع وجوده وكينونته، واختلافه عن غيره، لأنّ الهوية تستعمل "في الأدبيات المعاصرة لأداء معنى كلمة (Identité , Identity) التي تعبّر عن خاصية المطابقة: مطابقة الشيء لنفسه، أو مطابقته لمثيله"[(4)]؛ أي أن يكون هوَ هوَ، يتميز بخصائصه التي تحدّد ماهيته وتميزه عن الآخر.

---

[1]- بول فاليري، خطبة في التاريخ، ضمن كتاب النقد التاريخي، تر: عبد الرحمن بدوي، ط4 (الكويت: وكالة المطبوعات، 1981)، ص306.

[2]- عبد الله بن صفية، "المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية، جدلية المرجع والمنجز التاريخي" (أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث تخصص سرديات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2016)، ص265.

[3]- كلود دوبار، أزمة الهويات، تفسير تحول، تر: رندة بعث، ط1 (بيروت: المكتبة الشرقية، 2008)، ص352.

[4]- عبد العزيز عثمان التويجيري، العالم الإسلامي في عصر العولمة، ط1 (القاهرة، مصر: دار الشروق، 2004)، ص47.

لقد عاد الروائيون إلى التّاريخ ليؤصّلوا لأزمة الهويّة، التي طالت كل النّصوص الإبداعية العربية، وغدت بناء رمزيا وتيمة بارزة في الرواية العربية المعاصرة، إذ أتت منسجمة مع العوالم الروائية الرّامية إلى استكناه جوهر الأشياء، عبر الغوص في نفسية الشّخصيات الروائية والتعبير عن مكنوناتها، وقد اهتمت المدونات المختارة للدراسة بمسألة الهوية، التي ظلّ سؤالها يغلّف وجود الشخصيات الروائية، الناشدة عن طبيعة العلاقة التي تربطها بأرضها ودينها ولغتها، فعلى الرغم من أنها نشأت على هذه الأرض وترعرعت فيها، إلا أنها تعيش انفصالا إجباريا عنها، نظرا للظروف المأساوية التي تعيشها على مرّ مراحل متعددة، فقد " تكرس خطاب جديد في ظل التأثر بسلسلة الاهتزازات العميقة التي خلخلت بنية المجتمع الجزائري، قوضت أسس منظومته القيمية والثقافية، بدا ذلك جليا في الشعور بتنامي الوهم الأيديولوجي وزيف الشعارات الثورية وتهاوي الأحلام الوطنية الكبرى، وشيوع ثقافة استهلاكية، والانفتاح السياسي بنهاياته التراجيدية، وتنامي أشكال العنف السياسي والاجتماعي..."[(1)]، وهذا ما تعكسه لنا روايات كل من **"إسماعيل يبرير"** و**"الصديق حاج أحمد"** و**"أحمد زغب"**.

تصوّر لنا رواية **(مولى الحيرة)** أزمة الذّات الفردية في بحثها عن هويتها عبر سيرورة تاريخية غير مستقرة، إذ تروي لنا قصة **(بشير الديلي)** موظف البلدية، الرجل المثقف، الشاعر، والأديب، الذي عايش زمن الثورة وما بعدها، واختار أن يعيش معزولا عن مجتمعه، بعيدا عن موطنه (القرابة)، ليختلي بذاكرته ومأساته، لأنّ " أزمة المثقّف تتمثّل في شعوره بالمسؤولية، يرافقها الشعور بالعجز من تغيير الواقع، وتتكثف مأساته ليس فقط في ملايين الجدران التي تفصل ما تبناه من قيم مع ما يعيش عليه الناس في المجتمع،

[1] - عبد الوهاب شعلان، "الخلفيات السوسيو ثقافية للخطاب الروائي الجديد في الجزائر"، مجلة التواصل في اللغات والآداب، جامعة محمد الشرف مساعدية، سوق أهراس، عدد 37 (2013): ص137.

ولا لأنه كذلك لا يحصل على امتيازات اجتماعية في مقابل امتيازاته الثقافية، إنما في الفقد أساسا للغة التواصل، ولذلك فهو في الغالب يكتفي بتدجين أفكاره مؤثرا العزلة"[1].

لقد سعى الروائي **"إسماعيل يبرير"** إلى رسم المأساة التي عصفت بالمثقف الجزائري عبر هذه الشخصية المحورية، التي كانت دائمة البحث عن ذاتها وهويتها، لتكون شهادة على الواقع المزري، وشهادة على وضع المثقف المعذب، الذي يعاني المحن في هذا الوطن المجروح. يقول: **"ارتدّ إلى سؤال المراهقين القاسي "من أنا؟" ويضيف إليه "في الغياب؟"؛ ليرحم الشيب اليافع على رأسه، ودّ لو يرى نفسه خارج غيابه؟ هل فكّر الناس في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟"**[2]. إنّها أسئلة تمتلئ بمعاني الفقد والغياب، جراء هذا الوجود المغلف بدلالات التمزق، الذي عبّرت عنه شخصية **(الديلي)**، التي أدانت الواقع المرير، القاتل لأحلامها وآمالها وتطلعاتها، خاصة ما تعلّق بتغيّر ملامح موطنه، وتلاشي تفاصيله التي كانت تزين ذاكرته، وتبعث فيه روح الإبداع والتميز.

وفي ظلّ هذا الواقع السياسي المتهشّم، يظلّ سؤال "من أنا؟" يتردّد في ذوات كل الشخوص الروائية، التي تعيش حالة الضياع واللّاجدوى، كونها تحتاج إلى آخر سوي لتفهم ذاتها، وفي هذا الصدد يقول السارد: **" لو سأله أحدهم: هل أنت يساري، تقدمي، حداثي، علماني، عالم ثالثي؟ هل أنت إسلامي، عروبي، وطني؟ لو سأله: ما أنت؟ لصمت وغادره؛ لأنه يتحول إلى مأزق وجودي هوياتي"**[3]. فكل التوجهات والأيديولوجيات تصب في بوتقة واحدة مادام التغيير لا يعنيها، ولذلك يطفو سؤال الهوية المعبر عن انكسارات الذات الجزائرية، التي كسرها الواقع السياسي والثقافي الهش، الذي لا يعنيه الفرد ولا الأرض التي

---

[1] - أميرة الزهراني، الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، ط1 (بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، 2007)، ص182-183.

[2] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص28.

[3] - المصدر نفسه، ص384.

يعيش عليها، فقد باتت الذات فريسة للقلق والشكوك، التي تلاحقها بأسئلتها الشائكة، وأحلامها المجهضة وانهياراتها المتكررة.

ويقول في موطن آخر واصفا بطل الرواية (**بشير الديلي**): **"لم يعد ماويا ولا مركسيا تروتسكيا ولا يساريا، لم يعد شيئا سوى هذا الكائن الذي يزحف ببطء ليسلم من ورطة الوقت من مأزق العالم"**[1]. إنّ بطل الرواية وكل الشخصيات الروائية هي شخصيات إشكالية، حائرة، تؤرقها أزمة الانتماء السياسي، وقضية الوطن الفاقد لمعناه في نفوسهم، لذلك كانوا دائمي البحث عن ذواتهم وأناهم، عبر تلك الأسئلة الوجودية التي تتردد دواخلهم، والتي أفضت بهم إلى التيه والاغتراب الذاتي، فقد كان أبطال الرواية ينشدون عن معنى لحياتهم، من أجل الهروب من هذا الخراب الذي يغلف وجودهم.

**ويقول أيضا: "كان الشباب في موقع حياد، لا هم مع الجماعات المسلحة ولا مع الحكومة، كأنهم يشاهدون فيلما، لكن مأزق هذا الفيلم أنّ شظايا المواجهات كانت تقتل من المشاهدين أكثر مما يحتمل العقل"**[2]. وهكذا تحوّل الشباب الذين يمثّلون أمل الغد، إلى شباب يائسين بائسين بلا توجه ولا هوية، نظرا للكم الهائل من العنف الذي عايشوه في مرحلة العشرية الدموية، إذ تحوّل الوطن الذي يأويهم إلى ساحة للموت بشتى أنواع الطرق وأبشعها، وأضحت مساحته مهيأة لابتلاع أكبر عدد من أبنائه الأبرياء.

### 4- لغة الخطاب:

يعدّ الخطاب محورا مهما من محاور الدراسات الأدبية المعاصرة، التي عنيت بدراسة مختلف الخطابات المؤثرة في المجتمع، كالخطابات السياسية والأدبية والدينية والتاريخية...الخ، إذ تتوزع عبر سلسلة من الملفوظات، التي يمكن تحليلها عن طريق تحديد

---

[1] - المصدر نفسه، ص326.

[2] - المصدر السابق، ص235.

أنظمتها وقنواتها التواصلية، التي تختلف بحسب نمط الخطاب[1]، الذي يسعى العمل الأدبي إلى إيصاله عبر اللّغة، التي ترتبط بدورها بالمجتمع الذي يستخدمها كوسيلة اتصال للتعبير عن نفسه.

إنّ تنوع لغة الخطاب في الرواية هو مظهر من مظاهر الحوارية التي نادى بها **ميخائيل باختين**، فالروائي يزاوج داخل عمله الأدبي بين مختلف الأنواع اللسانية والمستويات الصوتية للغة الأدبية، فهو "لا ينقي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنّة التعدد اللساني الاجتماعي، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص- الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها"[2].

لقد عرفت الرواية الجزائرية هذا التنوع في لغة خطاباتها فعبرت عنه في نصوصها، لكونها "تتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته"[3]، وهذا ما منحها سمة التفرد والتميز عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

وبالعودة إلى الروايات محل الدراسة، نلفي ذلك التنوع والتعدد في لغة خطاباتها، التي انتظمت داخل الرواية في نسق أسلوبي منسج، منحها القدرة على ترجمة الوضعيات الاجتماعية والإيديولوجية للروائيين، والتي سنمثل لها بما يلي:

**أ- لغة التوثيق التاريخي: (المباشرة/ غير المباشرة)**

عنيت الرواية الجزائرية منذ نشأتها بالتاريخ، وأولت له أهمية خاصة لما له من مساحات فنية شاسعة، تمنح الروائي فرصة كبيرة لإغناء نصه الإبداعي، من خلال استثمار هذا المعطى والتّعالق معه ومزجه بعنصر التخييل، الذي يجعل الحدود الفاصلة بين

---

1- ينظر: رقية الجرموني، "الخطاب السياسي في روايات عبد الرحمان منيف شرق المتوسط – أنموذجا – - مقاربة تداولية-"، قراءات 1، عدد 1 (30 أبريل، 2008): ص175.

2- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة : محمد برادة، ط1 (القاهرة: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1987)، ص67.

3- المرجع نفسه، ص68.

الرواية والتاريخ مغيّمة قليلا، ويوفّر للمبدع قدرا كبيرا من الحريّة لقول المسكوت عنه، كما يمنح له حقّ الدخول في التفاصيل الدقيقة، التي لها دور حاسم في توليد الأحداث وتشكيل الشخصيات الروائية، التي لا يمكننا إدراكها إلا من خلال التناص (Intertextualité)، بوصف الرواية نص لاحق لنص منجز سابقا هو التاريخ.

لقد سعت الروايات المنتقاة للدراسة إلى العودة إلى تخوم الذاكرة، لتغطي جوانب الحياة بتفاصيلها الدقيقة، راصدة خصوصيات البنى الثقافية عبر مراحل تاريخية متعددة، من خلال امتزاج التاريخ مع المتخيل عبر استثمار لغة التوثيق التاريخي، والتي جاءت في شكل لغة مباشرة (الاستشهاد) ولغة غير مباشرة (الإيحاء)، والتي نتمثلها من خلال النماذج السردية الآتية:

**أ-1- اللّغة المباشرة:**

ويقصد بها الحضور اللّفظي المباشر لنص في نص آخر، يعرفها **جيرار جينيت(Gérard Genette)** بقوله: هي "الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد"[(1)]. ويمثّل هذا النوع أعلى درجات التّعالق النصي، حيث يأتي النص في شكل بنية سردية مستقلة، وفي صورة مقبوس محصور بين مزدوجين.

لقد حرص بعض الروائيين الجزائريين على استثمار هذا النوع من التّعالق النصي، عبر خاصية الاستشهاد المباشر من الوثائق التاريخية في نصوصهم، حيث "يرد النص التاريخي في النص الروائي أحيانا كما هو في المصادر التاريخية"[(2)]. ومن بين النصوص المستشهد بها في النماذج الروائية المختارة للدراسة، هذه الوثيقة التاريخية التي وظفها الروائي **"الصديق حاج أحمد"** في نصه **(مملكة الزيوان)**، والتي تكشف عن حقائق

[1]- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط1 (بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت)، ص90.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، دط (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002)، ص105.

تاريخية زمن الاستعمار الفرنسي على الجزائر، كتبها أحد الفرنسيين المفوضين لإجراء التجارب النووية، والمدعو **"فرانسوا تيري"** يحذر فيها من مخاطر التجارب النووية في منطقة (ركان أو رقان)، وانعكاساتها على المستوى الإنساني والاقتصادي والبيئي، حيث وجدت هذه الوثيقة في مكان ما، ومضمونها كالآتي:

**"Une vérité sur l'histoire**

**François Thierry qui a participé au programme nucléaire du saharien algérien (Reggan) et chercheur au CEA (commissariat a l'énergie atomique) a durant cette de période de préparation des travaux a dans une lettre retrouvée quelque part mis en garde sur les effets que peuvent induire les essais nucléaires sur cette région tant sur le plan humanitaire que sur des répercussion économiques sociologique et environnementales**

**Reggan le 10/02/1960"** [*(1)]

عمد الروائي إلى توظيف هذه الوثيقة باللغة الفرنسية، وذلك للإلحاح على الالتزام بما جاء فيها، فهذه الوثيقة "تمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي، ولكنها من جهة ثانية تمثل شهادات عن الواقع"[(2)]، الذي يملأ فراغات التاريخ، ويكشف عن بعض الحقائق التاريخية المسكوت عنها، والمتمثلة في جرائم التجارب النووية، التي أجرتها فرنسا في

[*] **ترجمة النص:** حقيقة حول التاريخ: فرانسوا تيري الذي شارك في البرنامج النووي بالصحراء الجزائرية (ركان) وباحث بمفوضية الطاقة الذرية، كان له خلال هذه الفترة تحضير لأشغال، وحذر في رسالة وجدت في مكان ما، من الآثار المحتملة التي يمكن أن تسببها التجارب النووية على هذه المنطقة على المستوى الإنساني أو الانعكاسات الاقتصادية والاجتماعية والبيئية، ركان في 1960/02/10.

[1] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص138.

[2] - أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، ضمن كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءات مغربية، ط1 (سطيف، الجزائر: رابطة أهل القلم، 2008)، ص17.

الصحراء الجزائرية وخصوصا منطقة (رقان)، إذ حاولت فرنسا من خلالها أن تفرض نفسها بوصفها قوة عالمية لامتلاكها السلاح النووي، الذي يمكنها من تجنّب الخوض في غمار الحرب الباردة بين واشنطن وموسكو. وقد وقع الاختيار على هذه المنطقة بوصفها فضاء واسعا قاحلا وغير مأهول بالسكان، مدعية أنّ هذه التجارب النووية لا تشكل أيّ خطورة على المناطق المجاورة، لكن هذه الوثيقة تقول عكس ذلك، حيث صرح فيها **"فرانسوا تيري"** بخطورة هذه التجارب وانعكاساتها على هذه المنطقة والمناطق المجاورة.

**أ-2- اللّغة غير المباشرة:**

ويقصد بها التعالق النصي غير المباشر والشّفاف، وهي من أكثر الأشكال استخداما وأقلها وضوحا، لأنّها تقوم على خاصية التّضمين والتّلميح، حيث تعتمد بشكل كبير على ثقافة القارئ والمتلقي، الذي يقوم بربط النص مع غيره من النصوص الأخرى التي يتعالق معها.

وبالعودة إلى المدونات الروائية المختارة للدراسة، نلفي أنّ الروائيين ضمّنوا نصوصهم بعض النّصوص التاريخية، المستمدة من المصادر التاريخية المختلفة، لكن دون إشارات وإحالات واضحة توجه المتلقي نحو مصادرها، منها:

- **العشرية السوداء:** وهي صراع أهلي مسلح قام بين النظام الجزائري وفصائل متعددة موالية للجبهة الإسلامية للإنقاذ والإسلام السياسي، حيث بدأ هذا الصراع سنة 1992، بعد إلغاء نتائج الانتخابات البرلمانية الجزائرية، من طرف الجيش الجزائري لسنة 1991، بعد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ. وقد تسببت هذه الحرب الأهلية في مقتل عشرات الآلاف من الجزائريين بأبشع الطرق بعد سنوات من الجحيم عاشها الفرد الجزائري تحت وطأة الاستدمار الفرنسي.

لقد ركّز الروائيون على توثيق هذه المحطة المفصلية المهمة من تاريخ الجزائر عبر نصوصهم السردية، وأتوا على ذكرها في أكثر من موضع سردي، لتشي باهتمام الروائي وتركيزه على هذه التيمة، التي تصوّر بشاعة وخطورة الوضع إبان تلك الفترة السوداء .

يقول السارد في نص (مولى الحيرة): **"في تلك الحقبة المظلمة من تاريخ الوطن، كانت السيارات تتوقف كثافتها ابتداء من الساعة الثالثة، تصبح الطريق خطرة وتهدأ الرحلات..."**[1].

ويقول في مقطع آخر: **"عاد إلى القرابة يمارس سمره المعتاد، ويصغي إلى رتابة اليوم في أزقة الحي التي لا يغيرها إلا حصار مفاجئ للأمن أو رصاص عشوائي بين الجماعات المسلحة والقوات المشتركة، كأن الطرفين يتجنبان بعضهما ويتقصّدان معا إرهاب الناس"**[2].

يحاول الروائي من خلال هذه المقاطع السردية أن يضعنا في جو تلك الحقبة المظلمة من تاريخ الجزائر، حيث الخوف يغلّف الوجود ويسكن القلوب، ملمّحا إلى ما يشبه انخراط الأطراف المتقاتلة في إحالة المواطنين على معانقة مزيد من الخوف والرّعب، واستنزاف لحظات الحياة الهادئة القليلة، قلّة سكوت الرصاص الممتد آناء الليل وجزءا كبيرا من أطراف النهار.

لقد اعتمد الروائيون في بناء أحداثهم الروائية على سياقات واسترجاعات تاريخية، موزّعة على حقب مختلفة، متلائمة مع أحداث الرواية، حيث يصف لنا **"إسماعيل يبرير"** في مقاطع أخرى من روايته المشهد والوضع السياسي في الجزائر، ويسعفه في ذلك ذاكرة بطل روايته **(بشير الديلي)**، موظف البلدية السابق، الذي كان يستذكر بعض المحطات التاريخية المفصلية من تاريخ الجزائر، نذكر منها:

- **أحداث أكتوبر 1988:** عبارة عن مظاهرات شعبية عمّت أرجاء الوطن الجزائري، خرج فيها الجزائريون للمطالبة بالحريّة والديمقراطية والعدالة الاجتماعية، وكانت هذه المظاهرات وراء إنهاء حكم الحزب الواحد، والتوجه الاشتراكي للدولة، وقد استهدف الشباب

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص165.
2- المصدر السابق، ص216.

الغاضب كل ما يرمز للدولة والحزب الحاكم (جبهة التحرير الوطني)، مما أسفر عن مقتل المئات من الجزائريين. يقول الروائي: **"لم يكن في سنّه المبكرة يفهم النار التي أحرقت المدينة في أكتوبر 1988، ولا استطاع أن يستوعب كل ذلك الهرج والمرج السياسي. الأحزاب أصبحت أكثر من الشركات العمومية المشهورة..."**[1].

ونظير هذه المقطوعة السردية التّخييلية التي غطّت هذا الحدث التاريخي باختصار، نجد أنّ الروائي حاول من خلاله بثّ توجهه وأيديولوجيته القائمة على رفض التعددية الحزبية بهذه الصورة العشوائية والفوضوية، إذ عبّر عن سخطه لهذا القرار بطريقة ساخرة تلخصت في قوله: "الأحزاب أصبحت أكثر من الشركات العمومية".

- **مقتل الرئيس محمد بوضياف:** بعد استقالة الرئيس الراحل "الشاذلي بن جديد" نصّب "محمد بوضياف" رئيسا للدولة الجزائرية بعد عودته من المنفى سنة 1992، وبعد مرور خمسة أشهر على تنصيبه اغتيل على يد أحد حراسه، خلال إلقائه خطابا في دار الثقافة بمدينة عنابة، ما شكّل صدمة كبيرة لدى الجزائريين، وأدخل الجزائر في دوامة عنف بعد اغتياله، لأنّه كان يمثل بالنسبة لهم رمزا من رموز الثورة المجيدة، وأحد الرجالات الست الذين فجروا ثورة نوفمبر 1954. وفي هذا الصدد يقول السارد: **" أصبحت الجزائر بلا رئيس؛ لأنّ الزعيم التاريخي الذي استعادته الجزائر بعد منفى العقود قد قتل برصاصات في الظهر، ما لم تفعله فرنسا بعدوها ومفجر الثورة في وجهها فعلته الأيادي العميلة، لا أحد يجزم أن الدم الذي يجري في عروقها هو ذاته الدم الذي يجري في عروق الرئيس المغدور محمد بوضياف"**[2].

عمد الروائي إلى مزج السردي بالتاريخي في صورة خطابين متضامنين، ليدفع المتلقي إلى تقديم تفسيرات وتأويلات منفتحة على دلالات عديدة، حيث يتأكّد القارئ من خلال قراءته لهذه العبارات بأنّ الروائي غير راض عن واقعه، ولا يرى فيه أي خير، لأنّ تاريخ

---

[1]- المصدر نفسه، ص229.

[2]- المصدر السابق، ص229.

الجزائر حافل بالغدر والقتل وكل ما هو حزين، والخيانة التي تعرض لها الرئيس الراحل "محمد بوضياف" هي خيانة للجزائر وتاريخها بأسره.

استطاع الروائي "إسماعيل يبرير" من خلال استثماره للأحداث التاريخية أن يضع المتلقي أمام مشاهد سياسية واجتماعية متعددة، عبر وصف الأوضاع السياسية في الجزائر في ذلك الوقت الحساس، حيث رصدت الرواية بأسلوب سردي الظروف المأساوية، التي عاشها الفرد الجزائري إبان العشرية السوداء، وما سبقها من أحداث ساهمت بشكل كبير في تأزّم الأوضاع، ودخول الجزائر في دوامة العنف والتقتيل، خاصة ما تعلّق بمقتل الرئيس "محمد بوضياف"، وأحداث أكتوبر 1988... وغيرها من الأحداث التي لا يسعنا المقام لذكرها بالتفصيل.

والمشهد السياسي في الروايات المختارة لم يتوقف عند ذكر الأوضاع السياسية فحسب، بل حاول أيضا توثيق بعض الأحداث التاريخية المهمة منها:

- **عام الجراد:** عام عصيب مرّ على الشّعب الجزائري وهو يئنّ تحت وطأة الاستعمار الفرنسي سنة 1866، حيث انتشر فيه الفقر والأمراض والمجاعة السوداء، وحل الجراد في كل المناطق، وقضى على كل المحاصيل الزراعية، وتسبب في وفاة الآلاف من الجزائريين، ما دفع الأهالي إلى الهجرة بحثا عن حياة كريمة. لقد ترسخ هذا التاريخ في ذاكرة الروائي **"الصديق حاج أحمد"**، فاتّخذه معلما زمنيا تؤرّخ به أبطال روايته أحداثها، يقول: "**... بعد النكبة التي حلت بهم، إبان عام ميلادي، حيث أتى الجراد على الأخضر واليابس، وهلك الحرث والنسل، ولم يترك الفلاحين من نخيل سباخهم، سوى نخل محلوق جريده، وتمره الرّطب من عرجونه عند النخلة المتأخرة، أو تمره اليابس من زيوانه عند النخلة المبكّرة، ما حدا بسكان قصرنا إلى أن يتخذوا من هذا العام، تاريخا لأحداثهم، ومعلما بارزا من معالمهم الزمنية المنحوتة التي لا تنسى**"[1].

---

[1]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص43-44.

- **القنبلة الذرية:** جريمة حرب كبرى اقترفتها فرنسا في حق الجزائريين القاطنين بالصحراء الجزائرية، حيث أجرت خلال فترة وجيزة 57 تجربة نووية في مناطق متفرقة من الجنوب الجزائري، تعادل قوتها خمسة أضعاف قنبلة هيروشيما باليابان. ولم يتوقف جرم فرنسا عند هذا الحد، إذ اعتمدت في تجاربها على السكان الذين يقطنون المناطق المجاورة، وحوّلتهم إلى فئران تجارب من خلال ربطهم قرب مناطق التفجير، لدراسة سلوكاتهم اتجاه ذلك الكمّ الكبير من الإشعاعات النووية. يقول الروائي "**الصديق حاج أحمد**" على لسان بطل روايته (**المرابط**): "**ومما ذكره والدي من أمر تلك القنبلة الذرية اللعينة، التي ولدت في عامها، أنه في أحد أيام ذلك الشتاء، وزّع عليهم العساكر الفرنسيون، حجابات حديدية معلقة برقابهم، تحمل أرقام بطاقات هوياتهم، وحذّروهم بأن لا يخرجوا عند الفجر من اليوم الموالي، ولما كان الحال من ذلك الفجر، اهتزت الأرض، وزلزلت زلزالها، وتلبدت السماء بغيوم صفراء ورمادية... وعلا صياح الأطفال في أرجاء القصر، حتى بلغ صداها وشهبها لأكثر من 700 كلم، حتى ظن الناس أنها القيامة**"[1]. ويقول في مقطع آخر: "**...فكم كان يحدثنا عن القنبلة الذرية الفتاكة، التي أصابت الهيروشيما باليابان، ويقارنها بتلك التي جرت بمملكة زيواننا في حموديا رقّان، وما ذكره لنا، أنه بالرغم من اختلاف الزمان والمكان، إلا أن الأهداف والأضرار، تكاد تكون واحدة؛ بل وأكثر عندنا**"[2].

المتمعن لهذين المقطعين يلفي أنّ الروائي اختار أن يسرد الحدث التاريخي انطلاقا من ذاكرة شخوص روايته الذين عايشوا الحدث، ما يضفي على الرواية نوعا من المصداقية، حتى وإن كان العمل الروائي قائما على عنصر التخييل، إلا أنّ هالة المصداقية تظل مصاحبة للحدث التاريخي، الذي هو في أصله حدث حقيقي، وهنا تتداخل الذاكرة التاريخية بالمتخيل السردي، ويشتركان في عملية استرجاع الماضي وإعادة بنائه بطريقة تخييلية.

---

1- المصدر السابق، ص44.

2- المصدر نفسه، ص158.

- **قانون الألقاب:** هو مرسوم قانوني أصدرته القوات الفرنسية، كانت تهدف من خلاله إلى تفكيك نظام القبيلة، وضرب الهوية الوطنية والعمل على التفرقة، حتى يسهل عليها الاستيلاء على الأراضي، حيث استبدلت الأسماء الثلاثية ذات الدلالة الدينية بألقاب مشينة، تحمل معان دونية والتي لازلنا نتوارثها إلى يومنا هذا. يقول الروائي " **أحمد زغب**" واصفا حجم الفوضى التي أحدثها هذا القانون وسط الأهالي آنذاك: **"هكذا كان اللغط بين السكان البسطاء، عن تسجيل الألقاب والحالة المدنية للسكان بعد أكثر من ستين عاما من صدور القانون الفرنسي سنة 1883، فلم يكن المواطنون يملكون الوعي الكافي لفهم ما يدبر له الحكام الفرنسيون، فلم يكن الناس يُعرفون بمعزل عن قبائلهم، وكان النظام القبلي هو النظام السائد للتعرف على هوية الناس، فدمجت السلطات الاستعمارية الناس في سجلات ضخمة دون مراعاة لنسبهم القبلي فقد تجد قبيلتين أو أكثر في سجل واحد لا يجمع بينهم إلا كونهم من الأهالي، وهذا الزمام الورقي الضخم، وبما أن الاسم العائلي كان بذكر لقب كثيرا ما كان تنابزيا مستكرها إذ يدل على معنى أكثر استكراها كالبهيم والبغل والقرد والخرء...الخ، فجعلته السلطات دالا على العائلة كلها..."**[1].

تتوازن في هذا المقطع السردي المرجعية التاريخية والمرجعية الفنية، عبر انشغال الروائي بتتبع الأحداث، التي يضفي عليها الحدث التاريخي نوعا من المصداقية دون تكلف من الكاتب، إذ عرض لنا من خلالها انعكاسات هذا المرسوم القانوني في نفسية الناس بطريقة انسيابية، جسدتها شخصيات الرواية التي كانت تتأثر وتنزعج وتعاني، دون تدخل الكاتب في توجيه أفعالها.

- **قانون الثورة الزراعية:** إصلاح جذري أدخلته الدولة الجزائرية على القطاع الفلاحي سنة 1972، من خلال التركيز على إصلاح نمط توزيع الأراضي الزراعية، وتحقيق العدالة الاجتماعية تحت شعار "الأرض لمن يخدمها"، بهدف النهوض بهذا القطاع، وتحقيق

---

[1]- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة ص43.

الاكتفاء الذاتي. يقول بطل الرواية (**المرابط الزيواني**): **"شكّل خريف أحد السنوات بقصرنا وناحيتنا حدثا بارزا، علا صخبه ونقيقه، حتى اخترق الآفاق، وأصبح حديث العام والخاص، والمتمثل في تطبيق قانون الثورة الزراعية.... وقد كان قرار هذا الحدث، صدر مرسومه في 1972/11/08، والقاضي بتحديد ملكية الأراضي، وتأميم الباقي منها، وتوزيعه على الفلاحين، وكذا إحداث الصندوق الوطني للثورة الزراعية، تحت شعار: (الأرض لمن يخدمها)"**[1].

في هذا المساق الإحالي، نجد أنّ النص التاريخي يتداخل مع النص الروائي بطريقة شفافة تكاد تكون نصا تاريخيا بحتا، إذ عاد الروائي إلى سرد هذا الحدث بتفاصيله، بوصفه منعطفا تاريخيا مهما، ونقل لنا حادثة صدور هذا المرسوم القانوني على لسان بطل روايته (**المرابط**)، والذي صوّر بدوره وقع هذا الحدث في نفوس أهالي القصور، لكونه قد مسّهم في أعزّ ثروة يملكونها ويتفاخرون بها، والمتمثلة في الفقاقير والسّباخ، وهو الأمر الذي دفعهم لأن يحبّسوا أملاكهم على الذكور دون الإناث.

يمكن القول في ختام هذا التدليل، إنّ كل الوقائع التي أحالت إليها الروايات لها ما يؤكدها في كتب التاريخ، وقد اختار الروائيون خاصية التوثيق التاريخي غير المباشر بدل الاستشهاد المباشر من الكتب التاريخية، رغبة منهم في كتابة التاريخ على نحو تخييلي، يمنحهم مساحة واسعة من الحرية في التصرف في الأحداث، ولتمكين المتلقي من معايشة الحدث بتفاصيله، من خلال الاتصال بتلك الفترة التاريخية ووقائعها، كما فعل واسيني الأعرج في روايته (الأمير) وغيره من المبدعين، وهي طريقة جيدة عكست ثقافة المبدع التاريخية الرحبة، وقدرته على توليف ما هو فني وما هو واقعي في نص واحد، والذي لا يتأتى استشفافه إلا لقارئ متمكّن، له اطّلاع واسع بالنصوص التاريخية السابقة، وهو ما يدعّم النّص جماليا ودلاليا.

---

[1]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص165.

### ب- لغة خطاب السلطة:

يعدّ الخطاب السياسي محورا هاما "من محاور الأدب العربي المعاصر بصفة عامة وفنون السّرد بصفة خاصّة، إذ لم يكن من سبيل أمام المثقف العربي إلّا أن يلجأ إلى فنون السّرد يحكي من خلالها أوجاعه وآلامه"[1]. والرواية الجزائرية كسائر الأدب العربي جملة، نشأت في ظل واقع سياسي مضطرب، حيث كانت المواضيع السياسية هي التّيمة البارزة في متونها والمتحكمة في مضمونها، سواء أتعلق ذلك بسياسة المستعمر إبان الثورة المجيدة، أم بسياسة الدولة الجزائرية بعد الاستقلال. وقد فرضت هذه المواضيع السياسية نفسها على الروائي والمتلقي العربي، وأصبح لزاما على المبدع تحديد موقفه من خلال تبني موقف أيديولوجي معيّن ينعكس في نصّه الإبداعي ويختزل رؤيته للعالم، التي هي في الحقيقة "ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة"[2]، وتسمح له بتفسير التأثير الاجتماعي تفسيرا دقيقا

لقد أدّى الأدباء على مرّ الأزمنة دور الناقد للسلطة والموجّه لأجهزتها، لذلك كانت إبداعاتهم تعكس توجهاتهم تلميحا أو تصريحا، حيث "يتطابقان حين يوافق أحدهما الآخر، يتفاوتان حين يسبق أحد الموقفين الآخر، فقد يكون شكل الكتابة سابقا للموقف السياسي، وقد تكون الكتابة مختلفة عن الموقف السياسي الذي ينتسب إليه وتظلّ في الحالين علاقة السياسة قائمة"[3]، وهذا ما يجعل النص مرتبطا بخطاب السلطة إما تأييدا أو معارضة، ساعيا إلى مراوغة القارئ، الذي يسعى هو الآخر إلى معرفة توجهات الكاتب وتطلعاته، عبر الكشف عن مختلف الأيديولوجيات التي تقتحم النصوص الإبداعية، بوصفها من مكوناته الأساسية، التي لا يمكن بناء أي نص إلا باستثمار مادتها الأولية، التي

---

[1] - طه وادي، الرواية السياسة (حلب، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2009)، ص20.

[2] - لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، ط2 (بيروت، لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986)، ص48.

[3] - فيصل دراج، "في علاقات الكتابة بالسياسة، سياسة الكتابة وكتابة السياسة"، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، لبنان، عدد 6 (1972): ص22.

تعلن عن توجهات الكاتب تارة وتخفيها تارة أخرى، حين تتحرك بسرية بين الأيديولوجيات المعروضة في ثنايا النصوص[1].

تحمل الرواية الجزائرية همّ الفرد الجزائري والعربي، حين تنقل لنا انشغالاته محاولة تخليصه من الضغوطات، التي تقف في وجهه و تحول دون تحقيق إرادته الحرة، لذلك يمكن اعتبار الرواية "استراتيجية مضادة لمواجهة استراتيجيات الهيمنة المركزية في سياق الاشتباك الإبستيمولوجي بين المركز والهامش، بين السيّد والتّابع، بين السلطة وضحاياها، حيث تستنهض في هذه المواجهة ديناميات التخييل والقوة، الذاكرة والرغبة، الماضي والحاضر، إما لدفع سرديات بديلة للانبثاق، مثل سرديات التحرر والخلاص أو تكريس سرديات قائمة لهيمنتها في مواجهة أي سردية منبثقة مهددة لسلطتها"[2]. فالرواية سعت منذ نشأتها إلى التعبير عن رغبة الفرد في التحرر من القمع والتسلط بكل أشكاله، فكانت الكلمة سلاح الأديب لمواجهة هذا الظلم الممارس عليه أيضا، بوصفه فردا من أفراد المجتمع، فعرض إلى كثير من الجوانب السياسية والاجتماعية، وكشف عن السمات العبثية في طرح الأفكار والآراء، وفضح الرؤية المبهمة للعالم.

تأسست علاقة الأديب - والمثقف عامة - بالسلطة بفعل التغيرات والتطوّرات الحاصلة في البنية الفكرية والسياسية والاقتصادية للمجتمع، والتي تميّزت بواقعها المضطرب، ما جعل العلاقة بين المثقف والسلطة في صراع في غالب الأحيان، لأنّ المثقفين عادة ما "تدفعهم مشاعرهم الميتافيزيقية الجياشة، والمبادئ السامية، أي مبادئ العدل والحق إلى فضح الفساد والدفاع عن الضعفاء، وتحدي السلطة المعيبة والغاشمة"[3]، ولكن هذا التحدي لا يتأتى فهمه إلا من خلال استحضار البنيات السردية واللغوية

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1 (بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، 1990)، ص26-27.

[2]- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ط1 (الجزائر العاصمة: منشورات الاختلاف، 2014)، ص38.

[3]- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، ط1 (القاهرة، مصر: رؤية للنشر والتوزيع، 2006)، ص36.

والرمزية، والتي تضمن تفادي أي إسقاطات أيديولوجية مباشرة، وهذا ما قامت عليه رواية **(مولى الحيرة)** في سرد خطابها السياسي؛ إذ حاولت تأطير أبرز الجوانب السياسية، وسعت إلى البحث عن إجابات شافية لكثير من الأسئلة، التي لفّت الممارسة السياسية الجزائرية، التي تعدّ ممارسة فيها الكثير من اللّبس والغموض، لذلك سعى الروائي إلى التشكيك في جوهرها، وكشف أغوارها عبر استخدام لغة مشفرة وغير مباشرة؛ فورود شخصية **"المهرج"** في الرواية لا تحضر بمفهومها المتعارف عليه عند عامة الناس، بوصفه شخصية مرحة غايتها نشر السعادة والمرح، والضحك والتسلية بين الكبار والصغار، فقد حوّلتها اللّغة المطاطية الانزياحية إلى مفهوم سياسي، لتصبح دالة على رجال السياسة وكل ما يتعلق بحقل الفساد، يقول الروائي: **"عندما وضع مينا ثوب المهرج كان هناك مهرجون كثر في السياسة، ظهر أناس يتحدثون عن كل شيء ولا يبلغون شيئا..."**[1].

يبرز هذا المقطع السردي قدرة المتلقي في تفكيك بؤر إنتاج المعنى، عبر قراءاته الثقافية التي تستكشف مضمرات النص، والأيديولوجيات المبثوثة بشكل واع من طرف الكاتب، عبر تحويله لشخصية **"المهرج"** إلى رمز للفساد وإضاعة الوقت، فقد اتخذت الرواية أسلوب التمويه والتمثيل في حديثها عن فساد السلطة، فكانت تتوارى خلف الكلمات والضمائر، لتدفع القارئ إلى توليد المعاني وملء الفراغات التي يتركها النص، إمّا خوفا أو لحاجة فنية، لأنّ "دراسة المسكوت عنه أو المغيّب في الرواية العربية تحتل أهمية استثنائية في الاستقصاء النقدي العربي الحديث، وبالذّات النص الروائي، يجد نفسه مضطرا، في الغالب إلى الصمت أو السكوت، تاركا المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهدا استثنائيا فاعلا من جهة التلقي والقراءة"[2]، وبفعل هذه الميزة تستحيل الرواية "إلى نص روائي مفتوح وإلى نص كتابي يتطلب بمفهوم **"رولان بارث"**، قارئا يقظا ومتأملا من نوع خاص، يمتلك القدرة على ردم الفجوات، وملاحقة تقلبات السرد ،وأخيرا

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص281.

2- فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ط1 (دمشق، سوريا: دار المدى للثقافة والنشر، 2004)، ص10.

تقطير المعاني والدلالات التي يزخر بها النص، والكشف عما هو مغيب ومضمر داخل المستوى الحضوري لسيل الدالات"[1].

ولعلّ إنّ هذا التّحوير الذي مسّ شخصية المهرج تأتّى من خلال اطلاع الكاتب على الانتاجات السنيمائية العالمية، والتي اتّخذت من هذه الشخصية أداة لنشر الذعر والرعب بين الناس، أبرزها فيلم **(المهرج القاتل)** وفيلم **(بات مان)** وغيرها من الأفلام، التي اعتمدت فكرتها الأساسية على تحويل هذه الشخصية المرحة والمحبوبة إلى شخصية شريرة وشرسة، تمارس الإجرام بأبشع الطرق، لاسيما أنها تظهر دائما بإطلالات غريبة وغير معتادة، تخفي هوياتها ومشاعرها الحقيقية، مما يخلق حالة من الريبة والشك في نفوسنا.

لقد تفرّدت النصوص الروائية بطروحات ملؤها الشجاعة والإقدام في رفض بعض المفاهيم التي تغيرت، إذ وجد الفرد العربي أنّ بعض الكلمات تدنّست، وأصبحت بلا قيمة وفي هذا الصّدد يقول الرّوائي : **"أصبح الفساد كالديمقراطية، خطابا يوميا مائعا لا يمكن القبض على أوله ولا الوصول إلى آخره"**[2]. ويقول أيضا: **" لم تعد هناك حواجز، اليسار أفلس، اليمين والاعتدال والإرهاب والاقتتال والدين واللادين والخوف والحلم والنظام والفوضى والثورة والدولة والفرد، كلّها أفلست، لم يعد هناك مفاهيم، كل مفهوم يستولي على باقي المفاهيم ويذيبها أو يسلخها، يمكن للاشتراكية أن تكون دعوة دينية، يمكن للإمبريالية أن تكون تنافسا شريفا، يمكن للإرهاب أن يكون جهادا والعكس، يمكن للخوف أن يكون قتلا، يمكن للقاتل أن يكون مخلّصا، يمكن للنظام أن يشيع الفوضى، يمكن للثورة أن تسحق الأبطال، يمكن للدولة أن تزول، يمكن للفرد أن يصاب بفصام حاد يعدده، وهذا وجه من وجوه الديمقراطية..."**[3].

---

[1] - المرجع نفسه، ص53.

[2] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص315.

[3] - المصدر نفسه، ص384.

في هذه المقاطع السردية يفصح لنا الروائي عن موقفه، ورؤيته اتجاه هذه الفوضى التي يعيشها الإنسان، تحت ما يسمى بـ **"الديمقراطية"**. هذه الكلمة التي انزاحت عن معناها الحقيقي، وخلخلت كل المفاهيم التي تنضوي تحت عباءتها، لتصبح دالة على كل معاني الاستبداد، والظلم الممارس ضد الشعب، لأنّ" زمن الأزمة يحلّل العلاقات الاجتماعية، يتفكك ما يتفكك، ويتراجع الاتصال، أو يكاد، يصبح الفرد الأناني هو البداية والنهاية، تصبح العلاقات في هذا الزمن علاقات فردية أو شبه فردية، وتفقد المفاهيم دلالاتها"[1]. وهي النقطة الأساس التي انطلق منها **"بيير زيما" (P.Zima)**، في دراسته لرواية **(الغريب)** لـ **"آلبير** كامو"، ولخصها في العالم اللغوي والاجتماعي، حيث القواعد والنظم والقيم (الإنسانية، الدينية، السياسية، الاجتماعية)، أصبحت مزدوجة القيمة، متناقضة، ولامبالية، لذلك كان السؤال عنها لا فائدة منه في وضع اجتماعي تزدري فيه جميع القيم[2]، فالكلمات "التي كانت تشير للقيم مثل حق، عدالة، حرية، اتخذت معاني محلية، متناقضة، لقد تم فحص مطاطيتها، بشكل أو بآخر، لدرجة تحويلها ومدّها إلى أيّ شيء، لدرجة تعني العكس تماما لما تريد أن تعنيه"[3].

إنّ الغاية من ذكر هذه الحقائق في النّصوص الرّوائية، ليست تقديم صورة حيّة لواقعنا، بل محاولة تقديم صورة لما ينبغي أن يكون عليه الواقع الذي نعيشه اليوم، ومحاولة إحداث تغيير للبيئة المحيطة بنا، والتي تكفل لنا رؤية الفساد فسادا، والعدل عدلا، والديمقراطية ديمقراطية.....، وأن نضع حدّا لكلّ ما بإمكانه أن يعكّر صفو حياتنا واستقرارنا، وكل هذا وغيره يتأتّى من خلال استيعاب المثقف/ الروائي لكل العادات

---

[1] - فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب بالسياسة، ط1 (بيروت، لبنان: دار الفكر الجديد، 1989)، ص301.

[2] - ينظر: بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، ط1 (القاهرة، مصر: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991)، ص210.

[3] - المرجع السابق، ص212.

الفكرية، فيصدح صوته عبر مختلف النصوص الإبداعية، التي تعكس آماله وآمال الشعوب

ويتجدّد النّقد الموجّه للسلطة بتجدّد المعاناة، إذ انفتح النص الروائي على مدارات الأسئلة، وسقط في فخ القلق والشك، فغادر بذلك حصن اليقين الإيديولوجي والالتزام السياسي، فتجلت الشخصيات الروائية في انكساراتها وارتباكاتها الوجودية، عبّر عنها الروائي بقوله: **"أربعتهم أحيوا ذكرى رحيل الرفيق غيفارا. حضّروا لذلك، كما لو أن الأمر يتعلق بخامسهم، والتقوا في بيت الديلي، أصغوا إلى أغنية الشيخ إمام "غيفارا مات". وبكى ناصر كما لو أنه فقد أهله كلهم، كاد بشير يقول له: "العدالة لا تموت بموت غيفارا"، لكن شيئا ما تغلغل إلى حلقه وحول العبارة إلى تساؤل، فمزق رهبة صمتهم وهو ينطق ببلادة: هل يكفي العالم غيفارا واحد إذا مات بكيناه؟ ألا يجب أن يكون لكل دين ومذهب وحي وبيت غيفارا خاص به؟..."**[1].

وعلى صعيد آخر، تتمظهر في النصوص الروائية بنيات لغوية جديدة تعكس الأيديولوجيا السياسية للروائيين، تجلت من خلال اللّغة "باعتبارها دلائل مركبة في نسق معين، هي في الوقت نفسه إديولوجيا، كما أنها بالضرورة تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي، لذلك فدراسة الدلائل اللغوية تعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الإديولوجيات الموجودة في الواقع"[2].

وفي هذا الصدد نلفي في النصوص المختارة، سيادة لغة أيديولوجية تتضمن مفاهيم معينة مثل: الاشتراكية، الأحمر، الشيوعية، الماركسية، الثورة، اليسار.... وغيرها من البنيات السوسيولسانية ذات الطابع السياسي اليساري، التي دخلت البنية اللغوية العربية

---

1- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص17.

2- حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص74.

بفعل تفاعلها مع بنيات لغوية أجنبية وخارجية، وهو ما يؤكد تلاحم البنيات تاريخيا واجتماعيا[1].

لقد تفرّد الروائيون - في المدونات المعنية بالدراسة- بطروحات ملؤها الشجاعة، في إعلان توجهاتهم السياسيّة بشكل صريح على لسان شخصياتهم الروائية، التي كانت إمّا في موقف مساندة أو معارضة لمختلف التطوّرات السياسيّة الحاصلة، وهو ما يمكن التّمثيل له ببعض النماذج النصيّة، منها قول الروائي "**إسماعيل يبرير**": "**جلس على كرسيّ، واستعمر طاولة، ينتظر النادل الذي ارتدى مئزرا أحمر. وكاد يسأله عن سرّ توقه إلى الأحمر**"[2]. ويقول في مقطع آخر: "**دخل والتقط الكتاب اللعين، وبحركة انفعالية مزّقه نصفين، وألقى به على أرضية الغرفة، ساعتها اكتشف أن أرضية الغرفة حمراء، لم يكن يعلم أنه يقيم على أرض حمراء...**"[3].

يتمظهر اللّون الأحمر في هذه المقاطع السردية، بما يحمله من طاقات ودلالات رمزية وسياسية واضحة، فهو من الألوان النارية الدالة على الخطر والتحذير، وقد استخدمته بعض الأحزاب السياسية كلون دال عليها، مثل الأحزاب الشيوعية واليسارية للدلالة على قوتها.

وقد اكتسب هذا اللّون في هذه المقاطع الروائية، وغيرها من المقاطع الأخرى المبثوثة في ثنايا الروايات المختارة أهميته الأيديولوجية (السياسية)، من خلال ارتباطه بالفكر اليساري والشيوعي، والذي عكس التوجه اليساري للروائيين، الذين أبدوا تأييدهم لبعض السياسات الجزائرية السابقة ورفضهم لبعضها الآخر، محاولين الكشف عن مظاهر الخلل والضعف في تسيير سياساتها، من ذلك على سبيل التّمثيل لا الحصر ما وصفه الروائيون من جبروت الساسة في فترات عديدة من تاريخ الدولة الجزائرية، يقول "**إسماعيل يبرير**":

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص144.

2- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص40.

3- المصدر نفسه، ص255.

**"كان عبد الحميد يعرف أن الفشل هو آية هذا البلد، وكان الفشل يعرف أنه آلهة يقدّسها الحكام ويقدمون لها الشعب قربانا، لهذا فهو مقيم هنا"**[1]. ويبدو هذا القول وصفا شاملا للمحن التي عرفتها الجزائر في فترات عديدة من تاريخها الوطني، الذي أوجد شعبا منهكا أرهقه القتل والحرب والفساد، فوجد نفسه يعيش ارتباكا وجوديا نظرا للظروف المأساوية التي تزداد يوما بعد يوم، ومع كل حقبة زمنية.

ويقول في مقطع آخر: **" كان المشهد بليغا، عندما جاء الجنرال اليامين زروال ممتطيا الحلم، بكى الديلي وهو يمرّ بعاهرات دار البارود، خرجن يرقصن ويزغردن لفوزه بالرئاسة. كان منقذ الجميع بصلابته ونظرته وأناقته. العاهرات كنّ سعيدات جدّا، كأن زروال هو شرفهن المفقود على أبواب الحديد. بكى معهن وبكى الكثيرون في حفل بكاء جماعي. الضائعون يتشابهون في الملامح ويتشاركون المشاعر، وهذا شعب ضيعه حكامه في إحصاءاتهم المتلاحقة"**[2].

ويشغل النعت باللون الأحمر مساحة كبيرة في نص **(مملكة الزيوان)**، و**(ليلة هروب فجرة)**، بدلالاته وحمولاته الأيديولوجية، حيث وظفه الروائيون في نعوتهم للكثير من الأشياء، منها قول **"الصديق حاج أحمد"**: "**... فقال لوالدي، وهو يعدل تكوير عمامته على رأسه، التي كان فيها حجاب محمر بارز في ثنيتها من الجهة الأمامية...**"[3]. وقوله أيضا: "**ولقد عرفت وأيقنت جيدا علاقته بالحرب العالمية الثانية، عندما كبرت وقرأت، فتوصّلت له بذلك الظرف المانداوي (الحوالة)، المطبّع والمختّم بالحرف اللاتيني الأحمر...**"[4].

1- المصدر السابق، ص407.
2- المصدر نفسه، ص380-381.
3- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص55.
4- المصدر نفسه، ص91.

وكذا قول "أحمد زغب": **"بعض أشجار النخيل تعكس ما بقي من أشعتها الحمراء اللامعة كأنها خيوط أرجوان..."**[1].

إنّ تردّد اللّون الأحمر داخل الروايات، يرتبط منذ البداية بهاجس الروائيين في محاولة كشف توجهاتهم السياسية، إذ يدرجون هذا اللّون في متونهم ويلوّنون به أحداثهم، لتحفيز ذاكرة المتلقّي ودفعه إلى فهم الواقع، والتأثّر بأيديولوجياتهم التي جاءت بشكل صريح في كثير من المواضع الروائية، منها قول **الصديق حاج أحمد: " كانت سنوات الجامعة تمر بوتيرة سريعة، سمحت لي الفرصة فيها، لأن أعتلي منابر الشعر بالجامعة، ما جعلني محظوظا في التفات الصحافة إلي وبإيعاز من الشيوعيين، فنشرت لي جريدة الشعب ثلاث محاولات شعرية، توسط لي في نشرها مسؤول التنظيم الشيوعي بالجامعة، كما أجرت معي مجلة المجاهد الأسبوعية حوارا، ما جعل نجمي يظهر ساطعا في المحافل الثقافية، فبسطت لي التنظيمات الشيوعية بالجامعة بساطا وتيرا من الاحتفاء والشهرة، فسرعان ما آمنت بمبادئهم، ما جعل إيماني يزداد بفكرة الاشتراكية والشيوعية، وبالتالي نبذ الإقطاع ونظام الخماسة. الأمر الذي جعلني أفكر في مراجعة موقفي من الداعلي وأبيه وأمه؛ بل وكل المقهورين..."**[2].

وكذا قول إسماعيل يبرير: **" الاشتراكية يجب أن تكون مذهب الجلفة، وإذا تعذر الأمر تكون نظام حكم القرابة وحدها"**[3].

في نهاية هذا المساق يمكن القول بأنّ الرواية الجزائرية، وخاصة المعاصرة منها، قد تمكّنت من ممارسة كامل حقوقها الديمقراطية، في إعادة قراءة التاريخ السياسي الجزائري، مبدية مواقفها المؤيدة، أو المعارضة من السّاسة والحكام الجزائريين، محدثة نقلة نوعية في القدرة على الإفصاح والشجاعة في طرح الأفكار الحسّاسة، التي لطالما اعتبرت من

1- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص81.
2- المصدر انفسه، ص208.
3- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص215.

المحظورات الوطنية والتاريخية، التي لا يمكن المساس بها أو العبث فيها، وهي قفزة جديدة تشي بمستقبل إبداعي واعد، يختلف عما كان سائدا في الفترات السّابقة.

### ج- التعدد اللغوي:

تشغل اللّغة في الإبداع الأدبي عامة مكانة هامة، ولاسيما في الإبداع الرّوائي، إذ تعدّ مكوّنا أساسيا من مكونات الرواية، التي لا تستكين لسلطة لغة واحدة، لكونها "ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية. فقد تشكّلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية"[(1)]. من هنا اكتسبت الرواية هويتها النصية وأدبيتها الخاصة، التي تميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى.

إنّ الرّواية هي وليدة اللّغة "التي تكتب بها بغض النظر عن الحكاية، وانتمائها إلى هذا المكان أو إلى هذا المجتمع"[(2)]، كما أنّ النص الروائي هو تجسيد للبنيات الاجتماعية من خلال بعده النثري، وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش، إنّه يخلق عالما عن طريق اللغة، ويمارس رؤيته للعالم الاجتماعي، الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله[(3)]، عن طريق تآلفه مع العناصر الروائية الأخرى، كالشخصية، والحدث، الزمان، المكان....الخ.

ولمّا كانت اللّغة هي الرّكيزة الأساسيّة في النّص الرّوائي، فقد تعدّدت وتنوّعت وأضحت "فضاء يتوفر على مستويات أيديولوجية متنوعة"[(4)]. ومن هذا المنطلق اعتبر **باختين** أنّ خاصية التعدد اللغوي في الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية) Poliphonie، هي الركيزة الأساسية في تحقّق مبدأ الحواريّة، فالشّخصيات تتحدّث بحسب انتمائها

[1]- زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الروائي، ثلاثية نجيب محفوظ، ط1 (دمشق، سوريا: مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، 1993)، ص168.

[2]- يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، ط1 (بيروت، لبنان: دار الفارابي، 2005)، ص227.

[3]- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص140.

[4]- وائل بركات، "نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين"، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، 14، عدد 3 (1998): ص57.

الاجتماعي ومستواها الثقافي وتوجهها الأيديولوجي؛ لأنّ الرواية هي مرآة تنعكس فيها صورة المجتمع، بالتالي يتحوّل النص الرّوائي - بحسب تعبير **ميخائيل باختين** - "إلى تفاعل منظم بين وحدات متنوعة من الأساليب، أو بتعبير أدق يتحول صراع طبقي إيديولوجي من خلال اللّغات واللّهجات"[1].

قامت الروايات المختارة على تمازج منسج بين لغات مختلفة، متوسّلة إيصال خطابها السّردي للمتلقي عبر أقوال شخصياتها، مستخدمة أسلوب الحوارات الخالصة في أحايين كثيرة، التي جاءت إمّا في شكل حوارات ذات طبيعة ديالوجية، حينما تكون الأفكار تتصارع داخل حلبة الرواية، وإما في شكل حوارات مونولوجية، حينما تكون الرواية ذات أحادية صوتية، لا تتنازع فيها أفكار الشخصيات ولا تتنافس.

ولاستجلاء اللغة الحوارية في النصوص التي اخترناها لهذه الدراسة، يمكننا عرضها من خلال الأنواع اللّغوية المختلفة منها: اللّغة الفصحى، اللّغة العامية، واللّغة الأجنبية.

**ج-1- اللّغة الفصحى:**

يلجأ الروائي إلى استخدام هذا النمط اللّغوي، حينما يكون مسيطرا على مجريات الأحداث الروائية، فيكون السارد هو الوحيد الناطق بهذه اللّغة، المتميزة بالجزالة اللفظية والمتانة اللّغوية وقوّة التّركيب، والتي تصل أحيانا حد الشاعرية. ومن ذلك ما ورد من عبارات في نص **(مملكة الزيوان)**، يقول فيها **"الصديق حاج أحمد" على لسان بطل روايته: "فناديت أترابي من كانوا حولي بكل ألوان لوحات وجوههم، وتضاريس أعراقهم، بمن فيهم أبناء الشرفاء، والمرابطين، والشعابنة،... وافترشنا رملا ناعما أصفر، استرخت له عظامنا، مع وجود الفراش الوثير عندنا..."**[2].

[1] - جوادي هنية، "التعدد اللغوي في رواية 'فاجعة الليلة السابعة بعد الألف' للأعرج واسيني"، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، عدد 5 (2009): ص315.

[2] - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص29.

وقول "أحمد زغب": **"اهتز المتفرّجون ابتهاجا، تسمع آهات استحسان من أركان متباعدة في الساحة الواسعة، يتوسط الحشدان، نسوي من جهة الشمال قريبا من مدخل البيت المزدان بجريد النخل الأخضر..."**[1].

وكذا قول "إسماعيل يبرير": **اعلم يا الديلي، أنّ الأسر نيل من الوجود، فلا باعث للحلم لدى أسير، والحرية فعل وجود، فلا كابوس يصل سدتها. والحكاية وحش متعدد مخيف، لا يهدأ شكله وكنهه إلا بتحرير. والتحرير منكر، ما لم يكن مشروطا. والشرط اغتصاب حق، ما لم يكن متاحا. والمتاح قليل متى بحثت عنه. فاكتف بالمباح من عبورك، اكتف بالحكاية. الحكاية يا الديلي معلقة منذ البداية، لا يطيق املاءاتها إلا بارع صهرته التجارب والمحن والأحلام، وتذوق الفشل، ورعى الأمل، ولم يهلك في صحرائها أو يغرق في مائها أو يجمد في صقيعها..."**[2].

ويلجأ الروائي إلى تنويع لغته الروائية حين يتولى مهمة السرد، فيفسح المجال لشخصياته الروائية للتعبير عن مكنوناتها، ويقحم كلامها داخل خطابه، عندما يتولى مهمة طرح أفكاره وآرائه ووجهات نظره إزاء قضية معيّنة، فيقول: **"تلزمنا لغة، واللّغة مجروحة في العمق، يلزمنا وقت، والوقت تيه، يلزمنا نبيّ، والنبوة حيلة" يقول الديلي لحمة الكوردوني الذي يفشل في إخفاء حزنه على مصير بلقاسم الحجام"**[3].

تفيد عبارة **"الذي يفشل في إخفاء حزنه على مصير بلقاسم حجام"**، التي علّق بها الروائي على كلام **(بشير الديلي)** أنّ هذا الكلام هو مناجاة فردية، وتجسيد لحال **(حمة الكوردوني)** وحال كل أفراد (القرابة)، الذين كانوا ينظرون لأنفسهم كلغة عسيرة يصعب فهمها أو تفسيرها، فلا يفهمون ما تقوله ملامحهم. كما يفيد التحليل البوليفوني لهذا

---

[1] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص23.

[2] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص36.

[3] - المصدر السابق، ص382.

الملفوظ أنّه يحمل وجهة نظر تعبر عن موقف قائلها **(بشير الديلي)**، الذي يحمل همّ الفرد الجزائري والمثقف العربي، الذي يشعر في كل لحظة من حياته بالتيه والاغتراب

إنّ هذه الصيغ الفصيحة، وغيرها من الصيغ الأخرى المبثوثة في ثنايا الروايات، تعكس طبيعة الشخصية الروائية، وشخصية الكاتب أو الروائي، الذي يسعى جاهدا إلى التمكن من ناصية اللغة العربية، بغية الارتقاء بنصه الروائي إلى حدود الشاعرية ووفاء للغته الأصيلة، التي تعمل فكر المتلقي وتوسّع مدارات العقل لديه، لينفتح على عوالم جديدة فيفهم ذاته و يفهم الآخرين.

**ج-2- اللّغة العامية:**

تستعمل اللّغة العامية في الرواية "قصد إشاعة جو الألفة والحميمية ورفع التكلفة تجاه الشخوص المتحدثين بهذه اللغة، وبالتالي الإيهام بواقعية ما جرى"[(1)]، ولتؤكد على قضية ارتباط الرواية بالحياة اليومية، إذ يستطيع القارئ أن يتعرف على مختلف اللّهجات، التي تميز كل منطقة عن الأخرى، وكذا اكتشاف المستوى المعيشي والتّكوين الثقافي والفكري، المحدد بالشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية. ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في رواية **(مملكة الزيوان)**، حين حدثنا **(الزيواني)** عن ذلك الرجل الغريب عن المنطقة قائلا: **"مرّ علينا رجل كبير السن لا نعرفه، يلبس عباءة فضفاضة، تعتمر رأسه قلنسوة حمراء، فتوقف عندنا.... سألنا بلهجة مفهومة؛ لكنها غير معتادة عندنا، وقال لنا:**

**بالله عليكم يا ولاد**

**فين لمرابط التاجر ولد عم الغيواني؟**

[1] - عبد الله عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ط1 (عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، 2008)، ص231.

**الذي يسكن ثوى غادي في تونس"**[1]

نلاحظ في المقتبس السابق أنّ الروائي حاول أن يجمع في هذا المشهد بين لغة الحوار ولغة السرد والوصف، ليرسم لنا ملامح تلك الشخصية، التي لم يتعرّف عليها بطل روايته **(الزيواني)**، وليعكس لنا صورة بصرية واضحة عن ثقافة المجتمع التونسي، من خلال وصفه لذلك اللّباس التقليدي، المعبّر عن هوية اجتماعية خاصة، والمتمثل في العباءة البيضاء والقلنسوة الحمراء، وكذا الألفاظ الدارجة التي بدت غريبة مستغلقة على المجتمع التواتي وعلى غير العارف بها مثل (ثوى غادي)، حيث اضطر الروائي إلى شرح معناها في الهامش مبينا أنها تعني في اللّهجة التونسية "هناك".

ويقول في مقطع آخر: **"وهمست في أذني اليمنى، وأنا لازلت في حجر أمي، وقالت بلهجة تواتية مفهومة:**

**كاينة لمحبة**

**كاين لغدر**

............

.............

**كاين لجوع**

**كاين لعرا**

...............

................

**كاينة الصحة**

---

[1]- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص95.

**كاين لوجع**

**..................**

**..................**

**كاين لحيا**

**كاينة الموت"**[(1)]

لقد أورد السارد في هذا المقتبس باللّهجة العامية ما يدلّ على أنّ الصّمت يشغل هو الآخر مساحة معينة من ملفوظه الروائي، وذلك عبر الإشارة المعلن عنها والمتمثلة في مجموع نقاط الحذف، التي توحي بحالة من التأمل والتفكير في صوغ الكلمات والعبارات، التي تكشف عن حال إنسان حكيم خابر للحياة بحلوها ومرها، إذ زاوج في ملفوظه بين مختلف الثنائيات الناموسية، كالخير/ الشر، الحياة/ الموت.... وغيرها، ما يمنح القارئ نمطا حواريا جديدا، يرنو إلى استكناه جوهر الحياة وخباياها.

كما سعى الروائي - عبر نصّه أيضا - إلى التعريف بثقافة المجتمع التواتي، من خلال استخدامه للهجة المحلية لمجتمعه، التي ارتبطت عبارتها بالأمثال الشعبية والمظاهر الفولكلورية وغيرها...، حيث خصص لبعض الألفاظ الغريبة شرحا مختصرا في الهامش، حتى يمكّن المتلقي من فهم معانيها. يقول "**الصديق حاج أحمد**" على لسان السارد: **"فقالت قامو لأمي: لعقوبة إن شاء الله لفطامو، وزيانتو، وصيامو، لأنه سوف يبقي لنا الحبة في التسبيح، ويوم عرسه أزغرد عليه، وأغني عليه أغنية تضراي. فردّت عليها أمي مبتسمة، بعد أن أدخلت ضفائر شعرها تحت ختنها: أنت كذلك يا قامو، إن شاء الله تحضرين لطهارة ختان ابنك الداعلي، وصيامو، أو عرسو"**[(2)].

---

1- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص45.

2- المصدر السابق، ص76.

في هـذا المقطـع السـردي اتجـاه واضـح نحـو تفصـيح العاميـة، والتقريـب بينهـا وبـين الفصـحى، سـواء مـن ناحيـة الخصـائص النطقيـة أو وسـائل الأداء، أو القابليـة للعلامـات الإعرابيـة[1]، فقـد مـزج الروائي بـين الألفـاظ العاميـة والفصـيحة، محـاولا تبيـان مـواطن التشـابه والاخـتلاف بينهمـا لاسـيما في جانبهمـا الصـوتي والـدلالي، مثـل: لفطامو/لفطامـه، صيامو/صيامه....

ويمكن أن نخلص إلى الملاحظة ذاتها عند "**أحمد زغب**" الذي حاول هو الآخر المزج بين الفصحى والعامية التي لم تأت مستغلقة، إذ تميل إلى الفصيح أيضا، مستخدما صيغا بلاغية في نصه، تتيح تصويرا دلاليا معينا، وهذا ما نلمسه في حوار شخصياته:

- **" آه يا الحفناوي وما أدراك (طاحت بيه) في آخر العمر لم يبق في الدنيا رجال !!!**
- **آه يا رجال !! هاك الغزالة بنت الحفناوي.. ياخذها الحامدي؟؟ من غرايب آخر الزمان.**
- **هي اللي خذاته يا أبله ما زلت لم تفهم شيئا !!!**
- **مش كيف كيف !!! أحدهما آخذ والثاني مأخوذ**
- **والأصل أن الآخذ يكون الرجل.**
- **سلم فمك... ولكن ابنة الحفناوي هي التي أخذت الحامدي وليس العكس.**
- **والله لا أعرف ما الذي أعجبها في البدوي الزليط...؟"[2]**

وتتوزّع في نص **(مولى الحيرة)** اللّغة العامية في مقاطع متفرقة من الرواية، إذ برزت بشكل كبير في حوار الشخصيات منها قول السارد: "**عندما جاء النادل بخطاه الباهتة... وتوجه صوب بشير: "واش تشرب الديلي؟"، ردّ بشير دون أن ينظر إليه: "عصير برتقال بالاك نفطن، وشوف هذو الحيرانين واش يدو؟" مشيرا إلى السمينة ووديعها اليابس.**

---

[1] - عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط1 (الدار البيضاء، المغرب: شركة النشر والتوزيع المدارس، 2000)، ص47.

[2] - أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص112.

**قال النادل بسوء، متقصدا إسماعهما: "هذوما دارو القهوة برلمان، كل يوم مناقشة قوانين وتعاليم، الناس كامل يعرفوا أنّ بلي عندهم مشكل مع أم السمينة اللي مضيفتهم في بيتها، والراجل يا سعدي بيه ما عادش يحمل العيش مع نسيبتو، بالمختصر يحوّسها تسكن عند واحد من اولادها وتخليلو الدار، والعجوز شادة في دارها""**[1].

لقد جاء هذا الحوار باللّغة العامية ليكشف لنا عن واقعية الشخوص الروائية، إذ لم يتكلف الروائي في تعديل كلام الشخصيات المتحاورة، ولم يضف عليه أي صبغة فنية أو أدبية، وإنّما تركه على صورته الأصلية التي تقترب من مفردات الحياة، ليسمح للسارد ممارسة التعدّد اللّغوي، وتجريب الأساليب الكلامية الأخرى المنزاحة عن الفصحى، التي تكشف عن المستوى الثقافي للمتحاورين، عبر تشخيصه لمشكلة (السمينة) مع (وزوجها)، التي هي بالأساس مشكلة أغلب أفراد المجتمع الجزائري والمتمثلة في مشكل السكن، كما أنّ الروائي تقصّد أن يطعّم هذا الحوار بصبغة ترميزية إيحائية، تجلت في عبارة: (دارو القهوة برلمان كل يوم مناقشة قوانين وتعاليم)، لينتقد من خلالها أسلوب السياسات الجزائرية، التي تناقش كل يوم قضايا وقوانين وتعاليم دون الوصول إلى نتائج وحلول لمشاكل المجتمع.

ويذهب الروائي في رواية **(ليلة هروب فجرة)** إلى استخدام نمط آخر من الحوار الخارجي، يقوم على خاصية "الصياغة المضمرة"*، إذ يعمد فيه الروائي إلى رصف الأصوات المتحاورة دون الإدلاء بتفاصيلها السردية، فيتم إخفاء صفات المتكلم وحالاته الشعورية، مما يخلق حالة من اللّبس لدى المتلقي، الذي يحاول تحديد المتحدثين. وقد وردت هذه الصياغة في الحوار الآتي :

**"لقد اقترحوا عليه أن يهبوا معه إلى القرية تحت جنح الظلام، ويساعدوه على خطفها والهروب بها إلى نجعهم، ووضع الحاج الحفناوي والعرباوي وأمه أمام الأمر**

---

[1] - إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص30.

* ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص47.

**الواقع، لكن عايش رفض الاقتراح بحجة أنه لم يسمع أنّ فارسا استعان بمجموعة من رفاقه على أمر شخصي. خاصّ في أعلى درجات الخصوصيّة.**

- **صحيح، فهي كارثة إن لم تنجح العملية.**
- **لكنها مشكلة حتى لو نجحت... فالجميع مُسهم في الفعل ومن حقه المطالبة بحقه... في النتيجة !!!**
- **دعنا فليس هذا مجال المزاح....**
- **يجب أن أقوم بهذه الخطوة بمفردي حتى أكون أهلا لذلك الاستحقاق.**
- **ولكن ليس قبل أن نستشير عمي رابح فقد أقدم على هذه الخطوة قبل خمسين عاما.**
- **العصر تغير والناس تغيروا وكل المعايير تغيرت....**

**اقتربت الجماعة من خيمة عمي رابح.. لكن الرجل خرج إليهم وأدخل عايش إلى خيمته بعد أن احتضنه معبرا عن تعاطفه..."[1].**

وبناء على ما سبق يمكن القول: إنّ الروايات المختارة على الرغم من أنها كتبت بلغة عربية فصيحة، إلا أنها لم تمنع حضور العامية في الكثير من المواضع، لكون اللغة العامية "هي الأكثر حميمية، لأنها لغة الشعب ولغة الحوارات العادية، لأنها اللغة الأولى، لغة الأم، وهي تحتل المرتبة الثانية بعد لغة السرد، وتستعمل قصد إشاعة جو الألفة ورفع الكلفة اتجاه الشخوص المتحدثين بهذه اللغة"[2].

**ج-3- اللّغة الأجنبية:**

إنّ انفتاح الروايات على اللّغات الأجنبية، يجعلها نصا منفتحا على ثقافات الآخر بحمولاته الثقافية، وكذا الكشف عن ثقافة الروائي، وتعدّد المستويات اللّغوية لديه.

1- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص38.

2- مصطفى المويقن، تشكّل المكونات الروائية، دط (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2016)، ص14.

فتوظيف الروائي للغة الفرنسية في مشهد حواري بين شخصيات مختلفة الثقافة، تفرض على الروائي استخدام لغة ثانية "مما يجعل الرواية ذات نظام لغات تنير إحداهما الأخرى حواريا"[1]، ونمثل لذلك بهذا المقطع القصير من نص **(مولى الحيرة)**: **"كتب في الورقة: "أنا فاتح عبد السلام أبحث عن طبيب نفسي". كتب له الدليل الأخرس: " Je ne comprend pas l'arabe""**[2].

واللّغة الحوارية التي يستثمر فيها الروائي اللغة الفرنسية ماثلة في مواطن عديدة من المتن الروائي، والأمثلة كثيرة لاستحضارها، نذكر منها:

**"Salut"**[3]، **"J'ai quatre ans"**[4]، **"Vétérinaire"**[5]، **"Cinq maisons"**[6].

إنّ الروائي عبر استخدامه المكثف للغة الفرنسية في نصه، يحاول الربط بين المعطيات والجذور التاريخية، التي ساهمت في تفشي اللّغة الفرنسية في أوساط المجتمع الجزائري، والمتعلقة بالاستعمار الفرنسي وطبيعته الاستدمارية، التي حاولت طمس الهوية العربية الجزائرية؛ لأنّ خلف كل لغة إيديولوجيا وخلفية تاريخية واجتماعية، تنعكس بشكل أو بآخر في كلام وحوارات الشخصيات الروائية، التي تتباين مواقفها وتتنافر بحسب خلفيتها الاجتماعية. ونورد في هذا الصدد مقطعا من رواية **(ليلة هروب فجرة)**، يصف صورة الآخر/ المستعمر الرافض لكل المظاهر الشعبية والهويات الثقافية للمجتمع، فيقول :

**"بعد فترة لم تطل تخرج من الغرفة، وتجد والدتها، ترمقها بابتسامة معبّرة عن**

1- وائل بركات، "نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين"، ص93.
2- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص228.
3- المصدر نفسه، ص70.
4- المصدر نفسه، ص229.
5- المصدر نفسه، ص231.
6- المصدر نفسه، ص235.

**الاطمئنان، فترسل سودة زغرودة عالية تردد صداها في أرجاء المستشفى العسكري: أورورورورورورورورورووي فينهرها العسكري: !! tais- toi merde"[1].**

إنّ الزغرودة في هذا المقتبس لم تأت اعتباطا، وإنّما جاءت محمّلة بالعديد من المعاني والإيحاءات، والدلالات النفسية والاجتماعية، فهي رنين الفرح والانتصار والحرية، لاسيما أنّها ارتبطت بالثورة المجيدة إبّان الاستدمار الفرنسي، حيث كانت ملهمة الثوار وشاحذة همم الأبطال، الذين ضحوا بالنّفس والنّفيس لتحرير وطنهم، وكانت هذه الزغرودة تزعج المستعمر وتخلط حساباته، وتتركه مشدوها، حائرا، أمام شجاعة هاته النسوة اللّاتي لا يقهرن، لذلك كان ردّ العسكري في الرواية يشي بتذمره إزاء زغرودة (سودة)، تلخص في لفظ **(merde)**.

وإلى جانب اللّغة الفرنسية تحضر اللّغة الإنجليزية أيضا في النصوص المختارة، بوصفها لغة ثقافية في المجتمع الجزائري، تجلت في مقطع من أغنية **(أنت نور حياتي) لستيفي وندر**، التي ترجمت المشاعر الجياشة لـ **(التالية)**، حين أرفقت كلماتها برسالة إلى **(يحيى)**:

**"You are the sunshine of my life**

**That's why i'll always be around**

**You are the apple of my eye**

**Forever you'll stay in my heart"** [2]

تأسيسا على ما سبق ذكره، يمكننا القول: "إن الروائي وهو يتعامل مع هذه اللغات والأصوات المتعددة لا يستأصل نوايا الآخرين ولا يحطم العوالم والرؤى التي تتبدى من وراء

1- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، ص120.
2- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص78.

تعدّد الأصوات وتعدد اللّغات، إنه يدخلها عالمه الروائي مسكونة بنوايا الآخرين، ويسخرها في الوقت نفسه، لخدمة نواياه الخاصة، هنا تكمن خصوصية الجنس الروائي، وتميزه"[1].

---

[1] - عبد القادر بوزيدة، "فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين"، اللغة والأدب 9، عدد 1 (10 أبريل، 2001): ص70.

**ملاحظات ونتائج:**

نخلص في ختام هذا الفصل إلى جملة من النتائج نلخصها في النقاط الآتية:

- حاولت الرواية الجزائرية –ممثلة بالنماذج المدروسة- تجاوز فكرة إعادة كتابة التاريخ من منظور تأريخي موضوعي، وإعادة سرده بطاقة ثورية وعين نقدية، بغية قراءة الراهن بكل سلبياته وإيجابياته، ومحاولة حل المشكلات المعاصرة.
- تنوعت لغة الخطاب في الروايات وتعدّدت أشكالها، مما ولد لدى المتلقي حافز البحث والتأمل، في كشف المعاني والدلالات المبثوثة في ثنايا النص، من خلال الربط بين النص وأبعاده الاجتماعية والأيديولوجية.
- إنّ نقد الواقع والحديث عن معطياته منح الرواية الحق في طرح مختلف القضايا الحساسة ومعالجة المشكلات، والقدرة على المواجهة والتغيير
- إنّ ارتباط السياسة بالرواية منحها نوعا من الواقعية، وحدا بها إلى التشكل في دوائر جديدة، تلامس هموم الإنسان الجزائري والعربي، عبر مختلف التحولات الطارئة والمتسارعة.
- اختارت الروايات المختارة للدراسة لغة النّقد والتّعرية وسيلة لطرق مواضيع وتيمات جديدة، كان ينظر لها سابقا على أنّها مواضيع حسّاسة لا ينبغي الخوض والمران فيها، لعل أبرزها موضوع السلطة.
- استطاعت كل رواية بطريقة أو بأخرى أن تلامس العناصر الكبرى في سيرورة الحياة، والمتمثلة في الذات والتاريخ والمجتمع.
- إنّ اللجوء إلى خاصية التوثيق التاريخي في الكتابة الروائية تقنية جديدة عرفتها الرواية الجزائرية الحديثة، وأثمرتها أعمال الروائيين المعاصرين،

لكونها مادة خصبة تثري النصوص الأدبية، وتنقلها إلى عوالم إبداعية تزاوج بين الواقع والمتخيل.

- إنّ الطابع الحواري الذي وسم المدونات المختارة أسهم في بروز التعدّد اللغوي، الذي يعدّ آلية جمالية لها ما يبررها على المستوى الفني والإبداعي.


خاتمة

لقد اتسع مجال الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، لاستقبال أشكال مختلفة من التراث، فعرفت بذلك التناص بمختلف أنواعه، ووظفته في نصوصها محاولة الانفتاح على نصوص وثقافات متعددة، تتيح لها الوصول إلى تفسير الواقع، ومعرفة هموم الإنسان، من أجل تدعيم أسس بقائه في هذا العالم.

وإن كنّا قد ذكرنا بعد نهاية كل فصل أهم النتائج المتوصّل إليها، فإننا نعيد إجمالها في النقاط التالية:

_حاولنا الانطلاق من التعالقات النصية في معالجة النصوص الروائية، لمعرفة كيفية تعامل الروائي الجزائري مع نصوص معينة من التراث وطريقة تفاعله معها، بوصف التناص ضرورة لا فكاك للأديب من تجاوزها، والاختلاف بين الكتاب يكمن في كيفية ممارسة هذه الظاهرة ونوعيتها.

_ كان لظاهرة التناص حضور بارز في النصوص المختارة، ما أكسبها قدرا كبيرا من الفنية، وكشف عن مجمل القضايا الاجتماعية والتاريخية والفكرية، التي حاولت الروايات معالجتها وإيصالها إلى فكر المتلقي.

_ تفاعلت الرواية الجزائرية مع مختلف أنواع التراث، فاستوعبت أشكال التراث العربي القديم والحديث بشعره ونثره، وانفتحت على ثقافات الآخر محاولة مدّ الجسور لنشر ثقافة التسامح والتصالح.

_ تفطّن الروائيون الجزائريون إلى عناصر التراث الشعبي، وما يكتنزه من دلالات وإيحاءات، تمكنهم من طرح مواقفهم واتجاهاتهم بطريقة رمزية إيحائية، والبحث في المسكوت عنه والمغيب في الذاكرة والمخيلة.

_ كشف البحث عن وعي الروائيين الجزائريين بتراثهم الثقافي، لكونه يمثل ذاكرتنا وهويتنا ومخيلتنا لارتباطه الوثيق بالواقع المعيش، حيث استطاعوا أن يجعلوه منطلقا أساسا في بناء نصوصهم الإبداعية، ونسج عوالمهم الروائية انطلاقا من معطياته، فتناصوا

معه وتفاعلوا مع بنياته السردية، التي أصّلت وعمّقت تجاربهم الفنية، وهذا ما دأب عليه الروائيون الذين استشهدنا بهم في هذا البحث، واتخذنا نصوصهم نماذج تطبيقية له.

_ انفتحت الروايات المنتقاة للدراسة على أجناس أدبية مختلفة وتداخلت مع أنواع أدبية، وفنون متعددة كالشعر، الرسالة، اليوميات، الأمثال الشعبية، الموسيقى، الرقص...الخ، وهو ما يعكس حرص الروائي على تجاوز مقولة الجنس الخالص، والدعوة إلى الجنس الأدبي العابر للأجناس، والذي يجعل من الكتابة أفقا للتعايش والانفتاح على مختلف الأنواع الأدبية والثقافات

_ شيدت النصوص المختارة عالمها المتخيل انطلاقا من محطات تاريخية واقعية أسهمت بشكل كبير في توليد الأحداث والشخصيات، وقراءة الواقع بنظرة نقدية تقوم على المساءلة والتنقيب، وإبراز الجانب المخفي والمسكوت عنه في التاريخ الرسمي.

_ أبرز البحث في لغة الخطاب عن ميل الروائيين إلى تنويع لغاتهم، حين مزجوا بين خطابات متعددة، مما أسهم في تطوير اللغة الحوارية في المحكي الروائي، والتي كشفت عن جرأة كبيرة في نقد الواقع ومساءلته، من خلال طرح مختلف القضايا لاسيما المتعلقة بالجوانب السياسية.

_ جمعت الروايات المختارة للدراسة بين مستويات لغوية متعددة، منها الفصحى والعامية واللغة الأجنبية، وهذا ما أعطاها بعدا حواريا، عمل على مزج الواقع بالمتخيل، وعكس توجهات الروائيين ووجهات نظرهم اتجاه مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية التي تخص المجتمع.

_ تميزت روايات "مملكة الزيوان" و"مولى الحيرة" و"ليلة هروب فجرة" بتكاملها في معالجة موضوع البحث، حيث ركزت كل رواية على جانب معين واشتركت في جوانب أخرى تظافرت كلها على الإجابة عن مختلف الأسئلة التي سعى بحثنا إلى الكشف عنها.

وأخيرا، نأمل أن نكون قد وفقنا في الإجابة عن إشكالات البحث وتساؤلاته، ولا ندعي أننا قد أعطينا البحث حقه وألممنا بجميع جوانبه، وإنما ما توصلنا إليه هو مجرد قراءة ووجهة نظر، تكشف عن بعض الجوانب التي أمكن للبحث أن يجلّيها، بعيدا عن تحميل

النصوص المدروسة التّأويل المفرط أو القراءة السطحية لها، آملين أن تكون هذه الدراسة منطلقا جديدا لمقاربة الرواية الجزائرية، من خلال الانفتاح على عوالم الروائي الجزائري في استثماره للمعطيات التراثية، التي تتغيى الوصول إلى العالمية.

**-والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل-**

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

❖ القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

### أولا: المصادر:


1- أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، سامي للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، الجزائر، 2017.

2- إسماعيل يبرير، مولى الحيرة، دار الحبر، الجزائر، 2016.

3- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، فيسيرا للنشر، 2013.


### ثانيا: المراجع:

#### أ/ باللغة العربية:


1. إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1984.
2. إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب، ط1، 2005.
3. ابن الرومي، الديوان، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
4. ابن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، 1982.
5. أبو نواس، الديوان، تحقيق وشرح أحمد عبد العزيز الغزالي، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، دت.
6. أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1993.

7. أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، ضمن كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءات مغربية، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2008.

8. أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971.

9. أحمد مرسي، مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1975.

10. أسماء محمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، رواية حيدر حيدر نموذجا، دراسة تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

11. آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

12. أميرة الزهراني، الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2007،1.

13. أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي(المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشعبية، التراث، الفولكلور، الحكاية الشعبية، دار الكتاب الحديث، الجزائر،ط1، 2010.

14. أمينة محمد برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية "المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا"، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

15. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2009.

16. جميلة جرطي، موسوعة الألغاز الشعبية، دار الحضارة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

17.حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية 1965- 1985، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998 .

18.حسن الباش، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الجليل، ط1، د.ت.

19.حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2005.

20.حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، 1993.

21.حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي – دراسة تاريخية ومقارنة- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1988.

22.حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003.

23.حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية، دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، عالم الكتب، ط2، 1981.

24.حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1989.

25.حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية-، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

26.حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

27.خاليد فؤاد طحطح، في فلسفة التاريخ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

28.خليل شرف الدين، ابن خلدون، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ط، د.ت.

29.رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1999.

30.رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

31.زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، لبنان، ط2، 1973.

32.زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الروائي، ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

33.سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

34.سعدون محمود الساموك، هدى علي جواد الشمري، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، دار وائل للنشر، ط1، 2005.

35.سعيد المصري، إعادة إنتاج التراث الشعبي، كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

36.سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010.

37.سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

38.سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

39.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997.

40.سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

41.سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي، دار شرقيات القاهرة، مصر، ط1، 2000.

42.سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دار المرجاج، القاهرة، ط1، 2007.

43.شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، حققه ونقحه وأعده للنشر مصلح كناعنة، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله فلسطين، دط، 2011.

44.شوقي عبد الحكيم، الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط7، دت.

45.صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، دراسات وقضايا، ط2، 2008.

46.صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، د.ط، د.ت.

47.صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

48.طه وادي، الرواية السياسية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 2009.

49.الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط13، 1981.

50.عاطف عطية، المجتمع، الدين والتقاليد، بحث في إشكالية العلاقة بين الثقافة والدين والسياسة، جروس برس، لبنان، ط1، 1993.

51.عبد الأحد السبتي، وعبد الرحمن لخصاصي، من الشاي إلى الأتاي، العادة والتاريخ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 25، ط1، 1999.

52.عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

53.عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

54.عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1، 2010.

55.عبد العزيز عثمان التويجيري، العالم الإسلامي في عصر العولمة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

56.عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006.

57.عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

58.عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، ط1، 1998.

59.عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

60.عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.

61.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ط4، 1998.

62.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

63.عبد الله عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2008.

64.عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، د.ط، د.ت.

65.عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1987.

66.عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط4، 1995.

67.عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، جامعة حلب، ط3، 1977.

68.عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، مكتبة الغبيراء، سلطنة عمان، ط1، 2012.

69.غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، عن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، دار الرشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

70.فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

71.فاتن محمد الشريف، الثقافة والفولكلور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008.

72.فاروق أحمد مصطفى ومرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، دط، 2011.

73.فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1992.

74.فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2004.

75.فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1985.

76.فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو ؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المسيرة، بيروت، مكتبة مربولي، القاهرة، ط2، 1987.

77.فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب بالسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

78.كمال الدين حسين، ألعاب الأطفال الغنائية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1991.

79.محمد أركون، التراث محتواه وهويته وإيجابياته وسلبياته، مداخلة في ندوة التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

80.محمد الجوهري وآخرون، الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية (دورة الحياة)، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، ج3، القاهرة، دار المعرفة الجامعية، 1998.

81.محمد الجوهري وآخرون، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، ج1،دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، ط1، 1978.

82.محمد الجوهري وآخرون، الطفل والتنشئة الاجتماعية، القاهرة، دط، 2008.

83.محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، ط1، 2006.

84.محمد الجوهري، علم الفولكلور، دراسات في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988.

85.محمد الصالح حوتيّة، توات والأزواد، دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، الجزائر، ج2، دط، 2007.

86.محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، تونس، ط1، 2008.

87.محمد القاضي، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، دط، 2005.

88.محمد برادة، تخييل الذات والتاريخ والمجتمع، قراءة في روايات عربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2017.

89.محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014.

90.محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

91.محمد طروس النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

92.محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، يوليو 1991.

93.محمد كمال الخطيب، السم والدائرة – مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات – دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979.

94.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، يوليو 1992.

95.محمود قمبر، من التراث العربي – الإسلامي في نشأته وتطوره وإحيائه، دراسة تحليلية، جامعة قطر، دط، 1983.

96.محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، يونيو 2005.

97.محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، شرح الشيخ عبد الرزاق القشاني، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.

98.مصطفى المويقن، تشكّل المكونات الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2016.

99.مصطفى ناصف، دراسة الادب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981.

100. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

101. منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها وقضاياها وملامحها الفنية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1995.
102. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1991.
103. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة/ السياسية، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1982.
104. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.
105. هالة محمد عبد العال، المرأة والثقافة: بحث تحليلي في العوامل المؤثرة في تكوين شخصية المرأة العربية، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، ط1، 2018.
106. وحيد بن عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، مكتبة التابعين، القاهرة، ط3، 1992.
107. وطفاء حمادي هاشم، التراث وأثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998.
108. يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
109. يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005.
110. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994.

**ب/ المترجمة:**

1. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

2. بول فاليري، خطبة في التاريخ، ضمن كتاب النقد التاريخي، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط4، 1981.
3. بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
4. تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، دط، 1987.
5. تيزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية ، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2016.
6. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، دت.
7. رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.
8. شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998.
9. كلود دوبار: أزمة الهويات، تفسير تحول، تر: رندة بعث، المكتبة الشرقية، بيروت، ط1، 2008.
10. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
11. محمد العزيز الجبالي، ابن خلدون معاصرا، تر: فاطمة الجامعي الجبالي، دار الحداثة، بيروت، ط1،1974.
12. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة : محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

13.ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل ناصف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

14.ميشيل فوكو ، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ط1، 1984.

**ج/ الأجنبية:**

1. Johnathan Culler , Structialist Poeties, Cornell Univ press, Ithaca, N.y. 1975 .
2. Maria leach(ed) : Funk and wagnalls standard dictionard of folklore, Mythologie and legend, funk and wagnalls company, new york, Gol.I(Jonas Balys),1949.
3. Wiliam Thoms , « folklore » in Alan Dundes (ed). the study of folklore , london : prentice – Hall, 1965.

**ثالثا: الرسائل والأطروحات**

1. حاتم كعب، التناص في أدب الأطفال، جمالياته وأغراضه التربوية، قصص الحيوان في الجزائر –عيّنة-، أطروحة دكتوراه مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2016/2015.
2. خديجة لبيهي، مذكرة المضامين التربوية للتنشئة الاجتماعية للمرأة في الثقافة الشعبية المكتوبة، وادي سوف نموذجا، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع تخصص علم اجتماع التربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015/2014.
3. رفقة محمد عبد الله دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة (رسالة ماجستير)، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 1996.
4. سارة الأعور، الأبعاد الدلالية الاتصالية للغة الجسد، دراسة تحليلية سيميولوجية لرقصتي النخ والزقايري بوادي سوف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي، 2018/2017.

5. عبد الله بن صفية، المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية، جدلية المرجع والمنجز التاريخي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث تخصص سرديات، جامعة باتنة1، 2017/2016.
6. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية في مواده، صوره، موسيقاه، ولغته، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، المركز الجامعي تيزي وزو، الجزائر، 1984.
7. محمد كعوان، الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2005/ 2006.
8. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، 2011-2012.

**رابعا: المعاجم والقواميس**

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.
3. أبو الحسن بن فارس، مقاييس اللغة، تح : عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، دط، 1979.
4. أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1960.
5. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، إنجليزي- فرنسي- عربي، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1982.
6. رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكرم فاضل، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2012

7. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
8. سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
9. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مع مسرد إنجليزي-عربي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان ،ط1983،1.
10. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1977.
11. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 1993.
12. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1995.

**خامسا: المجلات والدوريات**

1. أحمد رشدي صالح، الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك، مجلة الفنون الشعبية، ع24، أغسطس، 1988.
2. آدم بمبا، المرأة في إفريقيا، قراءة في العادات والتقاليد المحيطة بها، مجلة الملف ثقافية فصلية محكمة متخصصة في شؤون القارة الإفريقية، ع23، مارس2013.
3. بديعة الطاهري، ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق، الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع مدوحة، تيزي وزو، ع4، 2004.
4. الجباري عثماني، مظاهر من العادات الاجتماعية في اللباس والزينة لدى المرأة بوادي سوف في أواخر القرن 19 م، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، السنة السابعة، ع2، نوفمبر2013.

5. جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، 2009.

6. حمادو نور الدين، أضواء على الموروث الثقافي لقصور توات: دراسة تاريخية لرقصة قرقابو فرقة الفتح أولاد إبراهيم، أدرار نموذجا، مدارات تاريخية، مجلة دورية دولية محكمة ربع سنوية، مج1، عدد خاص، أفريل 2019.

7. رشيد يحياوي، حوارية الشعر عند باختين، قراءة في نصوص أمين صالح، مجلة البحرين الثقافية، ع30، 2001.

8. رقية جرموني، الخطاب السياسي في روايات عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط –أنموذجا-، مقاربة تداولية، مجلة قراءات، ع1، أبريل 2008.

9. شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، ع46، أكتوبر، 1992.

10. صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع 2، أبريل 1986.

11. طلال معلا، التراث الثقافي غير المادي، تراث الشعوب الحي، مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات، سوريا، سلسلة أوراق دمشق، ع4.

12. عبد الحق بلعابد، المذكرات الموازية التخييلية في الرواية المغاربية(محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)، الخطاب مجلة دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب وتحليل الخطاب، ع5، 2009.

13. عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15، أفريل 2001.

14. عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع201، كانون الثاني 1988.

15.عبد المجيد العلوجي، الأديب العربي ومشكلات العصر الحاضر، الأقلام (العراق)، وزارة الثقافة، بغداد 1969.

16.عبد الوهاب شعلان، الخلفيات السوسيو ثقافية للخطاب الروائي الجديد في الجزائر، مجلة التواصل في اللغات والآداب، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس. ع37، مارس 2013.

17.علي عبد الله، وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة، مجلة الحياة الموسيقية، سوريا، تصدر عن وزارة الثقافة، مديرية المسارح والموسيقا، ع35، 2005.

18.عمر مسعودي، عبد الكريم رقيق، قضية اللباس في المجتمع الجزائري بين الحداثة والقيم، مجلة الباحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، السنة السابعة، ع13، سبتمبر2018.

19.فيصل دراج، في علاقات الكتابة بالسياسة، سياسة الكتابة وكتابة السياسة، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، لبنان، ع6، ربيع 1972.

20.قيلي مامة، بن عبيد رشيدة، الصناعة التقليدية الغذائية "مقاربة سوسيوأنثروبولوجية لصناعة الكسكس نموذجا بولاية أدرار"، مجلة آفاق فكرية، مج03، ع7،سنة2017.

21.لطفي الخوري، أهمية دراسة التراث الشعبي، مجلة الطليعة الأدبية، تعنى بأدب الشباب، تصدر عن وزارة الثقافة والفنون ، دار الجاحظ، ع 5، ماي 1979.

22.ماجد النعيمي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية، مج10، ع1، 2007.

23.محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع43، سبتمبر 1995.

24.المذكرة التوجهية الثامنة، التراث الثقافي، مؤسسة التمويل الدولية مجموعة البنك الدولي، 1يناير/ كانون الثاني 2012.

25.معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، علامات في النقد، م11، ج44، 2002.

26.منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، التراث الثقافي غير المادي، باريس، يونيو 2006.

27.وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج14، ع3، 1998.

28.وائل بركات، نظرية النقد عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 14، ع3.

29.يوسف رحايمي، الصمت معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع3، 2018.

30.يوسف وغليسي، أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر (جماليات التناص نموذجا)، مجلة الثقافة، ع104، 1994.

### سادسا: المواقع الإلكترونية

1. موقع جزايرس، حوار أجري مع الشاعر إسماعيل يبرير ونشر في جريدة النصر اليومية الإخبارية، يوم: 16-01-2012.

https://www.djazairess.com/annasr/27554 تاريخ الاطلاع: 2023/04/26

2. https://www.nidaulhind.com/2017/02/pdf_6.html تاريخ الاطلاع: 2022/12/14.

# فهرس الموضوعات

# الفهرس

الملخص:

تتسع الرواية لتشمل جميع المجالات مثلها مثل التّراث، فقد جعلت منه مصدرا ومعينا أساسا، للتعبير عن مكوّنات الشّعوب وثقافتهم، ولأنّه يمثّل جزءا لا يتجزأ من كيان الأمم، ومقوّما من مقوماتها، ورمز أصالتها وعنوان سيادتها. من هذا المنطلق سعت إلى العودة ليس للتّراث الجزائري فحسب، بل حتّى التّراث العربي والعالمي، حيث استقت منه ما يناسب موضوعها وما يتناسب والراهن الجزائري، ذلك أنّ التّراث يمثّل الماضي التّليد، وما توظيفه في الرواية إلا محاولة من الروائيين الجزائريين لربط الماضي بالحاضر، واستشرافا للمستقبل الأمر الذي جعلهم يلجؤون إلى التّراث الجزائري يستقون منه مواضيعهم، ويعالجون به مختلف القضايا والمشكلات الراهنة التي تعترض سبيل الإنسان.

وفي خضمّ الحديث عن توظيف التّراث في الرواية الجزائرية، نجد مجموعة من الروائيين الجزائريين الذين اهتموا باستثماره في نصوصهم الروائية منهم الروائي "واسيني الأعرج"، "محمد مفلاح" و "عبد الحميد بن هدوقة"، عز الدين جلاوجي .... وغيرهم من الروائيين الذين احتفوا بالتراث وأولوا له عناية بالغة، نظرا لأهميته التي تكشف عن خصوصية متفرّدة تسم الرواية الجزائرية وتعكس هويّة الشّعوب. وعلى نفس الدرب سار كل من "إسماعيل يبرير" و"الصديق حاج أحمد" و"أحمد زغب"، الذي اهتموا في أعمالهم الإبداعية بمختلف أشكال التّراث، لذلك وجدنا أنّ دراسة رواية "مولى الحيرة" لإسماعيل يبرير، ورواية "مملكة الزيوان" للصديق حاج أحمد، و"ليلة هروب فجرة" لأحمد زغب تخدم موضوع البحث لاحتفائها واحتفالها بمختلف الأنواع التراثية، التي توزّعت على حقول شتى منها الشعبي، الأدبي، التاريخي...الخ، والتي فتحت أفق البحث على أسئلة متشعبة، شكّلت حافزا للبحث في هذا الموضوع، وسببا وجيها لدراسته بعنوان: "التراث في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، دراسة سوسيونصية، "مملكة الزيوان " و"مولى الحيرة" و"ليلة هروب فجرة" أنموذجا"، وذلك من أجل استكشاف مختلف مظاهر التراث وتشكّلاته في النّصوص الرّوائية، وكذا دلالات حضوره وارتباطه بالمجتمع، وكيفية إسقاطه على الحاضر، بغية معرفة مختلف المشاكل والتحولات التي عرفها المجتمع على مدار حقب تاريخية متتالية، تعكس بشكل أو بآخر توجهات الروائيين وأيديولوجياتهم

الكلمات المفتاحية:

التراث، الرواية الجزائرية، دراسة سوسيو- نصية، مملكة الزيوان " ، "مولى الحيرة" ، "ليلة هروب فجرة.

# Résumé:

Le roman s'étend à tous les domaines, au même titre que le patrimoine : il en a fait une source et essentiellement une source d'expression des composantes des peuples et de leur culture, et parce qu'il représente une partie intégrante de l'ensemble des nations, une de leurs composants, symbole de leur authenticité et titre de leur souveraineté. De ce point de vue, elle a cherché à revenir non seulement au patrimoine algérien, mais même au patrimoine arabe et international, dont elle a tiré ce qui convenait à son sujet et ce qui convenait au courant algérien, car le patrimoine représente le passé ancien. , et son utilisation dans le roman n'est qu'une tentative des romanciers algériens de lier le passé au présent et d'anticiper l'avenir, ce qui les a amenés à se tourner vers le patrimoine algérien, dont ils tirent leurs thèmes, et avec lequel ils abordent divers les enjeux actuels et les problèmes qui font obstacle à l'humanité.

Au milieu des discussions sur l'emploi du patrimoine dans le roman algérien, nous trouvons un groupe de romanciers algériens intéressés à l'investir dans leurs textes de fiction, parmi lesquels le romancier « Wassini Al-Araj », « Mohammed Muflah », « Abdulhamid bin Hadouqa", Izz al-Din Jalawji... et d'autres romanciers. Ceux qui ont célébré le patrimoine et lui ont prêté une grande attention, compte tenu de son importance, qui révèle une spécificité singulière qui caractérise le récit algérien et reflète l'identité des peuples. Ismail Yabrir, Al-Siddiq Haj Ahmed et Ahmed Zaghb ont suivi le même chemin, en s'intéressant à diverses formes de patrimoine dans leurs œuvres de création. Par conséquent, nous avons constaté que l'étude du roman « Mawla Al-Heera » d'Ismail Yabrir, du roman « Le Royaume de Ziwan » d'Al-Siddiq Haj Ahmed et « La nuit d'évasion du Fajr » d'Ahmed Zaghb sert le sujet de recherche car il célèbre et célèbre divers genres patrimoniaux, qui se répartissent dans des domaines variés, notamment populaires, littéraires, historiques... etc., ce qui a ouvert l'horizon de la recherche à des questions complexes, ce qui a constitué une incitation à la recherche sur ce sujet, et une bonne raison de l'étudier sous le titre : « Le patrimoine dans le roman algérien écrit en arabe, une étude sociologique », « Le Royaume de Ziwan », « Mawla Al-Hira » et « La Nuit de la fuite du Fajr ». Il s'agit d'explorer les différents aspects du patrimoine et de ses formations dans les textes de fiction, ainsi que les implications de sa présence et de son lien avec la société, et comment le projeter dans le présent, afin de connaître les différents problèmes et transformations qui la société a connu au fil des époques historiques successives, qui reflètent, d'une manière ou d'une autre, les orientations et les idéologies des romanciers.



**les mots clés:**

Patrimoine, le roman algérien, une étude sociotextuelle, « Le Royaume de Ziwan », « Mawla Al-Hira », « La Nuit de la fuite de l'aube ».

**Summary:**

The novel expands to include all fields, just as it does heritage. It has made it a source and essentially a source for expressing the components of peoples and their culture, and because it represents an integral part of the entity of nations, one of their components, a symbol of their authenticity and the title of their sovereignty. From this standpoint, she sought to return not only to the Algerian heritage, but even to the Arab and international heritage, from which she derived what was appropriate to her subject and what was appropriate to the Algerian current, because the heritage represents the ancient past, and its use in the novel is nothing but an attempt by Algerian novelists to link the past with the present, and anticipate the future. Which made them turn to the Algerian heritage, from which they derive their topics, and with which they address various current issues and problems that stand in the way of humanity.

In the midst of talking about employing heritage in the Algerian novel, we find a group of Algerian novelists who were interested in investing in it in their fictional texts, including the novelist "Wassini Al-Araj," "Mohamed Muflah," "Abdulhamid bin Hadouqa," Izz al-Din Jalawji... and other novelists. Those who celebrated heritage and paid great attention to it, given its importance, which reveals a unique specificity that characterizes the Algerian narrative and reflects the identity of the peoples. Ismail Yabrir, Al-Siddiq Haj Ahmed, and Ahmed Zaghb followed the same path, who were interested in various forms of heritage in their creative works. Therefore, we found that studying the novel "Mawla Al-Heera" by Ismail Yabrir, the novel "The Kingdom of Ziwan" by Al-Siddiq Haj Ahmed, and "The Fajr Night of Escape" by Ahmed Zaghb serves the research topic because it celebrates and celebrates various heritage genres, which are distributed over various fields, including popular, literary, and historical. ..etc., which opened the horizon of research to complex questions, which constituted an incentive for research into this topic, and a good reason to study it under the title: "Heritage in the Algerian Novel Written in Arabic, A Sociological Study," "The Kingdom of Ziwan," "Mawla Al-Hira," and "The Night of the Fajr Escape." "model" This is in order to explore the various aspects of heritage and its formations in fictional texts, as well as the implications of its presence and connection with society, and how to project it onto the present, in order to know the various problems and transformations that society has known throughout successive historical eras, which reflect, in one way or another, the orientations and ideologies of the novelists.

**key words:**

Heritage, the Algerian novel, a socio-textual study, "The Kingdom of Ziwan," "Mawla Al-Hira," "The Night of the Dawn's Escape."